Н. Н. Скатов

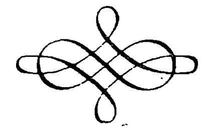


«Я ЛИРУ ПОСВЯТИЛ НАРОДУ СВОЕМУ»



Н. Н. Скатов

«Я ЛИРУ ПОСВЯТИЛ НАРОДУ СВОЕМУ»



О ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. НЕКРАСОВА

Книга для учителя

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1985

ББК 83.3Р1
С42

Рецензенты:
доктор филологических наук *Ю. В. Лебедев;*
заслуженная учительница РСФСР *Р. М. Никитина.*

Скатов Н. Н.

С42 «Я лиру посвятил народу своему»: О творчестве Н. А. Некрасова. Кн. для учителя. — М.: Просвещение, 1985. — 175 с.

В книге раскрываются проблемы народности и гражданственности творчества Н. А. Некрасова, роль поэта и поэзии в обществе.
Анализируется идейно-художественное содержание лирических произведений и поэмы «Кому на Руси жить хорошо».
Выделен специальный раздел «Ленин о значении творчества Н. А. Некрасова».

С $\frac{4306010000—368}{103(03)—85}$ 52—85

ББК 83.3Р1
8Р1

От автора

Поэзия Некрасова уже давно хрестоматийна. Она много издается, изучается учеными и заучивается учениками. Однако некоторые внешние особенности этой поэзии таковы, что она подчас рассматривается как своеобразная историческая иллюстрация.

Именно взгляд на Некрасова — особенно в школе — только как на иллюстратора тех или иных идей или сужение масштабов его поэзии до «разночинской», до «крестьянской» способствовали, в ряду других причин, ослаблению внимания и интереса к поэзии Некрасова, то есть в конечном счете к тем духовным ценностям, которые эта поэзия несет и на которых воспитывались целые поколения русского общества в самой лучшей его части. Последние годы в развитии некрасоведения так или иначе связаны со стремлением к более широкому взгляду на поэта.

Во-первых, творчество Некрасова должно ставиться не только в прямую связь с освободительным движением и развитием революционно-демократической идеологии в стране на каждом данном этапе, но и в связь с тенденциями общенационального развития в его очень далекой перспективе. Иначе придется, например, закрыть глаза на то, что в кризисную для этого движения пору поэт создает самые масштабные и оптимистические свои произведения о народе.

Во-вторых, развитие этого творчества должно ставиться не только в прямую связь с социальным положением в тот или иной момент, но и в связь с глубинными эпохальными процессами. Иначе мы никогда не поймем всей значимости социальных открытий Некрасова, в том числе в произведениях, где эта социальность как будто бы отчетливо не выступает (интимная

лирика), и будем обречены смотреть на него только как на поэта сороковых, пятидесятых, шестидесятых годов прошлого века.

В-третьих, тем более нельзя ставить развитие этой поэзии только в зависимость, скажем, от внешнего давления цензуры. Иначе нам никогда не откроются внутренние закономерности некрасовской поэзии, подлинные причины как переживавшихся поэтом творческих кризисов, так и всех обстоятельств, определявших их преодоление.

Очерки, включенные в настоящую книгу, автор стремился подчинить именно этим началам.

Задачи преподавания творчества Некрасова в школе определили и структуру книги, рассчитанной на словесника.

Первая обобщающая глава рассказывает о Некрасове-поэте, вторая посвящена критической деятельности поэта. Ее материал можно использовать на уроках не только по творчеству Некрасова, но и по теме «Революционно-демократическая журналистика» (о деятельности Некрасова и других русских писателей в журнале «Современник»).

В последующих разделах анализируются произведения, рекомендуемые программой.

Некрасов был одним из самых любимых поэтов В. И. Ленина. В работах и статьях вождя революции часто встречается имя Некрасова и цитаты из его произведений. Этой теме посвящена заключительная глава «Поэзия Некрасова в трудах В. И. Ленина» (Некрасовские эпиграфы у В. И. Ленина).

Основное внимание в книге уделено произведениям, входящим в ныне действующую школьную программу по литературе («Размышления у парадного подъезда», «Железная дорога», «Кому на Руси жить хорошо» и другим).

Народный поэт

«Не принижая ни на минуту, — писал А. В. Луначарский, — ни великих алтарей Пушкина и Лермонтова, ни более скромных, но прекрасных памятников Алексея Толстого, Тютчева, Фета и других, мы все же говорим: нет в русской литературе, во всей литературе нашей такого человека, перед которым мы с любовью и благоговением склонялись бы ниже, чем перед памятью Некрасова»[1].

Существо поэзии Некрасова, расширяя, толкуя, комментируя, можно определить одним словом — демократизм. Сколько определений давалось его творчеству на протяжении ста с лишним лет. Некрасов — крестьянский писатель, говорили одни, поэт Петербурга, утверждали другие, автор разночинцев, писали третьи, певец революционной демократии и т. д. и т. п. Если эти определения и верны, то только все вместе. Ибо Некрасов и правда народный поэт, и в этом смысле поэт национальный. Дело не только в том, что он писал о революционерах и о помещиках, о крестьянах и о петербургских чиновниках. Можно найти немало поэтов, тематика творчества которых достаточно разнообразна, но которые тем не менее не стали народными. Некрасов — народный поэт не только потому, что он говорил о народе, но потому, что им говорил народ. Отсюда все его особенности: герои, темы, образы, ритмы. Народный поэт. И нет в великой русской литературе писателя, которого бы эти слова определяли столь точно и всеобъемлюще.

Путь Некрасова и в жизни и в поэзии был нелегким. Его «университеты» оказались далекими от того,

[1] Луначарский А. В. Собр. соч., в 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 219.

что могла обещать жизнь молодому человеку из дворянской семьи среднего достатка.

Николай Алексеевич Некрасов родился 10 декабря 1821 года (по новому стилю) в украинском местечке Немирове. Там служил тогда в армии его отец, вскоре вышедший в отставку и поселившийся в своем ярославском селе Грешневе. Ранние впечатления во многом определили тот факт, что, даже сделавшись великим всероссийским поэтом, Некрасов остался певцом Волги и русского севера. Многое из того, что будет потом содержанием его стихов, прошло через собственный опыт еще маленького Некрасова, и прежде всего — людские муки. Страдания дворовых, крестьян, бурлаков сливались с ощущением страдания самого близкого существа — матери, человека большой души и высокой культуры, много терпевшей от самодура мужа и рано умершей. Так общее страдание воспринималось и как личное, свое, рождая ненависть к источнику — крепостному праву и к его носителям — крепостникам. А ненависть взывала к борьбе.

Очень рано началась жестокая и беспощадная борьба за право на самостоятельность. После пяти лет учения Некрасова в ярославской гимназии отец решил отдать сына в военную школу — Дворянский полк. Но в Петербурге юноша, нарушив волю родителя, стал готовиться в университет. Разгневанный отец лишил его какой бы то ни было поддержки. Будущий великий поэт, опытный издатель, руководитель крупнейшего и популярнейшего журнала России начал свою петербургскую жизнь без денег, без связей. Такова была расплата за отказ идти обычным путем, за желание стать писателем.

Но стать писателем оказалось трудно. И духовная работа, внутренняя борьба, становление поэта стоили в своем роде борьбы с внешними обстоятельствами. В 1840 году ему удалось издать первую книжку стихов «Мечты и звуки». Сейчас трудно поверить, что она написана Некрасовым. Уже название сборника довольно точно выражает суть этих романтических стихов, далеких от жизни и, так сказать, вторичных, написанных под влиянием разных поэтов.

Книга вызвала в журналах несколько полуодобрительных рецензий и резко отрицательный отзыв Белинского. Сам Некрасов обошелся со сборником круто. По-

добно Гоголю, он постарался скупить и уничтожить свое первое поэтическое детище. Бесспорно, такая решительность действий была лишь следствием и выражением внутренней готовности покончить с подобными стихами. Нельзя сказать, что Некрасов знал, как и о чем писать стихи, но опыт уже показал ему, как и о чем их писать не нужно.

Начало сороковых годов для Некрасова — время тяжелой литературной поденщины.

Праздник жизни — молодости годы —
Я убил под тяжестью труда
И поэтом, баловнем свободы,
Другом лени — не был никогда[1], —

писал поэт позднее. Десятки и десятки листов — рецензии и фельетоны, комедии и заметки, сказки и водевили... И все это за копеечную плату, которая не обеспечивала даже мало-мальски сносного существования. Это была школа, в которой постигалось великое умение работать. В те же годы приходит осознание того, что писать нужно о жизни, как она есть, что реальная действительность рвется в литературу, требует своего места в ней. Вряд ли стоит преувеличивать художественные достоинства произведений Некрасова, созданных в это время. И все же в его творчестве совершается поворот. Происходит переориентация на массового демократического читателя и зрителя, особенно в таких довольно тесно связанных в творчестве Некрасова жанрах, как стихотворный фельетон («Провинциальный подьячий в Петербурге», «Говорун», «Чиновник») и водевиль. Эти жанры, прежде всего фельетон, приучали чутко внимать «злобе дня» и оперативно на нее откликаться. Драматургия, водевиль выводили к непосредственному ощущению массы, толпы и вооружали специфической литературной техникой. Все это позднее отзовется в зрелом творчестве Некрасова. Злободневность станет одной из самых ярких примет его поэзии, особенно поэзии сатирической. Драматургические элементы насытят многие произведения, подчас представляя как прямые диалоги (например, в поэме «Русские женщины»), как яркое сценическое действие:

[1] Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем, в 12-ти т. М., 1948, т. 1, с. 107. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте с обозначением тома римской и страницы арабской цифрами.

сделанные по законам драмы эпизоды можно наблюдать и в поэме «Современники», и в «Кому на Руси жить хорошо».

Собственно драматургические опыты молодого Некрасова — в основном водевили. Именно водевиль наряду с официозной, как правило, исторической драмой был наиболее популярным видом литературно-театрального искусства. Этот чисто развлекательный жанр заполнял сценические подмостки. В большом ходу были переводы и переделки с французского. Такие переделки есть и у Некрасова, например водевиль «Вот что значит влюбиться в актрису». Водевиль «Шила в мешке не утаишь» был переделкой уже не французской пьесы, а повести Нарежного «Невеста под замком». Впрочем, собственные некрасовские куплеты придавали водевилю злободневность и очень его оживляли. Вместе с тем начинающий поэт написал и несколько оригинальных водевилей. Один из них — «Феоклист Онуфрич Боб». Полный тезка героя пьесы, мелкий чиновник, уже был выведен в другом произведении Некрасова, стихотворном фельетоне «Провинциальный подьячий в Петербурге».

Наибольшим успехом пользовался водевиль Некрасова, выступавшего тогда под псевдонимом *Перепельский,* Актер. Достаточно сказать, что он сохранялся в репертуаре столичных театров почти 20 лет. Внешне пьеса вполне традиционна. Сюжет держится на обычных для драматических произведений этого рода мистификациях. Но, по сути, вся история переодеваний и перевоплощений героя, актера Стружкина, обиженного помещиком Кочергиным и чиновником Сухожиловым, вырастает из его желания посрамить обидчиков и защитить свое артистическое достоинство. Недаром Белинский отметил, что герой этого водевиля «не шут площадной, а артист»[1].

Открыто социальные мотивы пронизывают пьесу «Петербургский ростовщик». Тип ростовщика, появившийся уже в ранних рассказах Некрасова, станет героем и многих зрелых его стихов. В водевиле, который игрался в Александринском театре, наиболее острые куплеты были исключены. Недаром водевиль писался в то время, когда Некрасов заявил себя уже и как из-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 503.

датель — в пору подготовки сборника «Физиология Петербурга» (1845), в котором под идейной эгидой Белинского начинали группироваться молодые писатели-реалисты, представители так называемой «натуральной школы».

Вообще становлению Некрасова как поэта очень способствовало знакомство с Белинским в 1843 году. Сколь многим поэт считал себя обязанным Белинскому, видно хотя бы из того, что он позднее постоянно обращался к образу великого критика-революционера: в поэмах «Белинский» и «Несчастные», в стихотворении «Памяти Белинского» и в др.

Белинский был особенно любим...
Молясь твоей многострадальной тени,
Учитель! перед именем твоим
Позволь смиренно преклонить колени!

Ты нас гуманно мыслить научил,
Едва ль не первый вспомнил об народе,
Едва ль не первый ты заговорил
О равенстве, о братстве, о свободе... (II, 279).

Как представитель нового, возглавленного Белинским направления в русском реализме выступил в 40-е годы и Некрасов-прозаик. Так, в «Физиологии Петербурга» им был напечатан очерк «Петербургские углы (Из записок одного молодого человека)», подвергшийся серьезным цензурным искажениям. И не случайно. Описание петербургской трущобы у молодого писателя было беспощадно смелым. «Петербургские углы» есть не что иное, как часть большого романа, правда так и оставшегося незаконченным, — «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Вообще Некрасов написал немало прозаических произведений как до этого романа («Повесть о бедном Климе»), так и позднее (например, «Тонкий человек»). Некоторые романы — «Три страны света» и «Мертвое озеро» — были написаны в соавторстве с А. Я. Панаевой. Но наибольший интерес в некрасовской прозе вызывает именно «Жизнь и похождения Тихона Тростникова». Может быть, потому, что здесь в наибольшей степени сконцентрирован жизненный опыт самого писателя. Конечно, это не автобиографическое произведение. Но история петербургских скитаний молодого разночинца Тростникова во многом напоминает молодые годы, проведенные в Петербурге Некрасовым, историю его становления, поиск

своего места в жизни; за некоторыми героями проглядывают их реальные прототипы. Несколько глав, особенно пятая, как раз и печатавшаяся под названием «Петербургские углы», содержит прямые автобиографические мотивы. Интересен роман и еще одним: многие образы и сюжеты, разработанные в нем, перейдут в поэтическое творчество Некрасова. Это тема социальных контрастов Петербурга, которая займет большое место в поэме «Несчастные» и в стихотворных циклах — «О погоде», «На улице», это и образ извозчика Ванюхи, который перейдет в стихи «Ванька», «Извозчик». Это и лирические ноты, которые отзовутся в поэме «Рыцарь на час».

Литературную деятельность Некрасова уже вначале отмечает необычайное многообразие жанров. В борьбе с жизнью, в упорном сопротивлении обстоятельствам складывается характер не только писателя, поэта, но и одного из руководителей литературного процесса, организатора передовых литературных сил. В середине 40-х годов Некрасов — уже издатель нескольких альманахов. Два из них — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» — объединяли лучших представителей гоголевского направления. С 1847 по 1866 год поэт издает и редактирует журнал «Современник», а с 1868 года и до самой смерти — журнал «Отечественные записки».

Трудно переоценить значение деятельности Некрасова — редактора журнала, через школу которого прошли Тургенев и Гончаров, где начинал Лев Толстой, а критиками были сначала Белинский, позднее — Чернышевский и Добролюбов. Но Некрасов и сам незаурядный литературный критик. Так, именно он в статье «Русские второстепенные поэты», по сути, заново открыл для русской литературы талант Федора Ивановича Тютчева и ввел его в самый первый ряд русской поэзии, поставив непосредственно за Пушкиным и Лермонтовым.

Наконец, важной составной частью литературного наследия Некрасова являются его письма. Они представляют ценность не только для биографов и комментаторов. Еще в начале XX века один критик писал, что обычно самое неинтересное у писателя — письма: все интересное отдано творчеству. Реальная картина, однако, достаточно сложна. Есть писатели, например

Пушкин или Чехов, чье эпистолярное наследие мы воспринимаем сейчас как подлинно высокое творчество. И у Некрасова немало писем поразительной силы. Но это не только яркие документы биографии замечательного человека. Многие из них проливают дополнительный свет на его творчество.

В 1857 году Некрасов писал Л. Н. Толстому: «Хорошо ли, искренно ли, сердечно ли (а не умозрительно только, не головою) убеждены Вы, что цель и смысл жизни — любовь? (в широком смысле). Без нее нет ключа ни к собственному существованию, ни к сущ. других, и ею только объясняется, что самоубийства не сделались ежедневным явлением. По мере того как живешь — умнеешь, светлеешь и охлаждаешься, мысль о бесцельности жизни начинает томить, тут делаешь посылку к другим — и они, вероятно (т. е. люди в настоящем смысле), чувствуют то же — жаль становится их — и вот является любовь. Человек брошен в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много. На этом одном можно с ума сойти. Но вот Вы замечаете, что другому (или другим) нужны Вы — и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука. Все это я выразил очень плохо и мелко — что-то не пишется, но авось Вы ухватите зерно. Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу — и Вы придете в отчаяние» (X, 334—335).

Эти нравственные принципы суть основание эстетики и поэзии Некрасова. Его эпос и есть ведь «круговая порука». И лирика поэта являет новый тип лирики именно потому, что основана на «посылке к другим». Именно с таких «посылок к другим» начинается зрелое стихотворное творчество Некрасова.

Становление его поэтического дарования закончилось к середине 40-х годов, далее можно говорить уже о развитии вполне самобытного поэта. Об этом свидетельствуют стихотворения, напечатанные Некрасовым в разных изданиях тех лет: «Современная ода», «В дороге», «Колыбельная песня», «Отрадно видеть...», «Пьяница», «Когда из мрака заблужденья...», «Огородник», «Тройка», «Родина», «Еду ли ночью...».

Уже в этих произведениях раскрылось то замеча-

тельное качество некрасовской поэзии, о котором говорилось выше, — демократизм. Прежде всего необычным был сам предмет изображения во многих стихотворениях. Жизнь мелкого чиновника, несчастной проститутки, ограбленного крестьянина — все стало темой лирического стиха, самая структура которого становилась иной. Жизнь новых героев лирики потребовала повествовательных сюжетов, именно в них находя свое выражение. Стихотворение под пером Некрасова становилось стихотворением-рассказом, стихотворением-новеллой.

Лирику поэта отличает обилие героев. Это подчас целая галерея перевоплощений. Умение Некрасова войти в мир других, многих людей, стать поэтом массы и определило своеобразие его многотемной, многогеройной и многоголосной лирики.

Умение проникать в мир других людей определяло и совершенно новое изображение характера простого человека, мужика — такого в лирике до Некрасова не было. Особенно ясно это видно на примере стихотворения «В дороге», где рассказывается о трагической истории крестьянской девушки, воспитанной в барской семье и по прихоти помещика отданной в мужицкую семью, на свою гибель и на горе мужику-крестьянину.

Мир народной жизни предстал разложимым, анализируемым, исследуемым в его сути, в его обнаженности. Оказались убранными все опосредствования, отвергнуты привычные эстетические формы приобщения к народу через народное творчество, через песню. Взгляд Некрасова уже стремится проникнуть далее того, что может дать песня.

В самом деле, песня может быть столько же средством к изучению народной жизни, сколько и средством остаться в сугубо эстетической сфере. Дело не в том, что в песне не рассказывается о тяжелой жизни. Отвергается песня, даже поющая о несчастье:

> ...Ямщик удалой,
> Разгони чем-нибудь мою скуку!
> Песню, что ли, приятель, запой
> Про рекрутский набор и разлуку. (I, 12)

Но песня не состоялась. Привычной эстетической форме представления народной жизни в поэзии поэт предпочел непривычную — живой рассказ в стихах и через него дал анализ, который в песне невозможен.

Говоря об особенностях народной песни, Гегель писал: «...Здесь опознается не отдельный индивид со своим субъективным своеобразием художественного изображения, а общенародное чувство, полностью, целиком поглощающее индивида, поскольку индивид для самого себя не обладает внутренним представлением и чувством, отмежеванным от нации, его быта и интересов»[1].

В стихотворении Некрасова «опознается» именно «индивид», крестьянин со своей частной судьбой, со своим индивидуальным несчастьем, которое не укладывается в песню об общей беде рекрутского набора и разлуки; хотя здесь, конечно, выражены и общие судьбы народа (ужас рабства), но они выражены в частном варианте, в его личной судьбе.

Свидетельство одного из мемуаристов (П. В. Григорьева) подтверждает, что Некрасов вполне сознавал суть сделанного им художественного открытия: «Да, — заговорил он, — я увеличил материал, обрабатывавшийся поэзией, личностями крестьян... Лермонтов, кажется, вышел бы на настоящую дорогу, то есть на мой путь, и, вероятно, с гораздо большим талантом, чем я, но умер рано... Передо мной никогда не изображенными стояли миллионы живых существ. Они просили любящего взгляда. И что ни человек, то мученик, что ни жизнь, то трагедия!».

Аполлон Григорьев удивительно точно отметил, хотя и отрицательно оценил, именно аналитический характер многих некрасовских стихов о народе: «Бедный, истинно мучащийся поэт не может ни на минуту перестать смотреть сквозь аналитическую призму, всюду показывающую ему ворочающихся гадов: в самом простом, обычном факте повседневной жизни, способном в благоустроенной душе пробудить строй спокойный и мирный, как, например, свадьба человека из простого народа с женщиной из простого же народа, он способен видеть только грех в прошедщем и горе впереди...»[2]. Правда, стихотворение «В дороге» Григорьев принял и указал на выдающееся его значение в литературе: «...оно совместило, сжало в одну поэтическую форму целую эпоху прошедшего. И это, конеч-

[1] Гегель. Сочинения. М., 1958, т. XIV, с. 301.

[2] Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 267.

но, достоинство немалое. Но оно, это небольшое стихотворение, как всякое могучее произведение, забрасывало сети и в будущее»[1]. И в самом деле, здесь можно было бы сказать, что Некрасов еще до появления первого из тургеневских рассказов в известной мере открывал будущие «Записки охотника» и предсказывал беллетристику шестидесятников с ее анализом крестьянской жизни.

Но лирика оставалась и лирикой. Это не очерк и не рассказ. Это лирическое выявление типа народного сознания. Суть стихотворения (и в этом открытие Некрасова) не просто и не только в обличении угнетения и барского произвола, но и в восприятии сложности и противоречивости народного характера как результата этого произвола. Ужас охватывает, может быть, не столько от рассказанной истории, сколько от этой непосредственности, от этой наивности:

А, слышь, бить — так почти не бивал,
Разве только под пьяную руку...

Своеобразный лиризм стихотворения обусловлен и этой безыскусностью, этой цельностью взгляда на мир. Но она возможна в произведении лишь как следствие утраты, правда временной, самим поэтом цельного восприятия народной жизни, которое еще было у Лермонтова или, хотя и совершенно по-иному, у Кольцова.

Само страдание в некрасовском стихотворении представлено в необычной сложности, оно почувствовано вдвойне или даже втройне: оно и от горя мужика, которого сокрушила «злодейка жена», и от горя несчастной Груши, и от общего горя народной жизни.

— Ну, довольно, ямщик! Разогнал
Ты мою неотвязную скуку!.. —

без этого конца, без этих двух строчек не было бы подлинно некрасовского произведения. Появилось лирическое *я* самого поэта, и это очень важно. Здесь уже нет кольцовской лирической замкнутости в «заколдованном кругу народности», как говорил Белинский, но здесь нет и лирической замкнутости в себе, которая определяла характер восприятия народа у Лермонтова, даже в его «Родине».

---

[1] Григорьев Аполлон. Литературная критика. М., 1967, с. 459.

Стихотворение «В дороге» резко выделяется не только на фоне поэзии того времени, но и в некрасовском творчестве точным воспроизведением живого крестьянского говора:

Понимаешь-ста, шить и вязать,
На варгане играть и читать...
. . . .
(Слышь, учитель-ста врезамшись был,
Бант кучер, Иваныч Торопка...)
. . . .
На какой-то патрет все глядит...
И т. д.

Аполлон Григорьев заметил, что не подделка под народную речь, а речь человека из народа послышалась в этом стихотворении. Но поэт еще не нашел нравственной и эстетической основы, которая позволяет превращать мужицкий говор в «перл создания», как говорил Гоголь. Старое отброшено, новое еще не найдено. Живая частная жизнь уже не укладывается в традиционную форму, ибо эта форма рассчитана на выражение цельного — радости, горя, любви. Поэт пытается вернуть в поэзию утраченную было цельность и прелесть народного характера. Так появляется «Огородник». Однако попытка влить в традиционную форму то новое, что было открыто Некрасовым в народном характере, означала в лучшем случае стилизацию, пусть великолепную, коль скоро речь идет о большом поэте, но все-таки стилизацию.

Как будто бы в «Огороднике» есть рассказ человека из народа и форма народной песни, но органичного слияния обоих элементов не произошло. Рассказ о частной истории конкретного человека, каким крестьянин впервые предстал в поэзии Некрасова, заключен во всеобщую форму народной песни. Огородник мог бы спеть такую песню по поводу своей беды, но рассказать в ее общей форме о своей беде для него оказалось трудно. Еще не создана некрасовская песня, которая бы, возникая на почве повседневной жизни, поэтизировала ее и делала эстетически общезначимой. Взятая же в общем виде традиционная песня не выдержала испытания и надолго будет отброшена поэтом.

Он сделает еще одну попытку создания народного характера в лирике. Это стихотворение «Тройка». «Тройка» — песня-романс. Здесь песенность более ор-

ганична, но это потому, что героиня скорее девушка вообще, крестьянская женщина вообще, чем частный человек. Поэту пришлось отказаться от внутреннего лирического общения с миром героини и полностью взять на себя рассказ о ее судьбе.

Нельзя сказать, что духовная жизнь народа была поэтом исследована широко и многосторонне уже в 40—50-е годы. Отсюда подчас неумение преодолеть известный натурализм в изображении жизни крестьянина, в передаче его речи. Вспомним хотя бы «патрет», «врезамшись» и т. д. стихотворения «В дороге»; ничего подобного, этой исковерканной, хотя и переданной с дотошной верностью, реально-бытовой речи мы не найдем в поэзии Некрасова 60-х годов. Отсюда же и стилизация под народное творчество в стихотворении «Огородник», где уже открытый поэтом характер частного человека с его частной драмой не совсем укладывается в форму традиционной песни об удалом молодце. Отсюда, наконец, и тот факт, что «крестьянский» Некрасов в 40—50-е годы создал не так уж много произведений о народе, хотя все они важны и значительны и для русской литературы, и для развития самого поэта.

Лишь в 1856 году после семнадцати лет напряженной и плодотворной работы вышла вторая, а по существу первая, книга стихотворений Некрасова. Все современники пишут об успехе, невиданном «со времен Пушкина». Сборник готовился в пору для поэта очень тяжелую. «Последние элегии» — так прощально озаглавил он ряд стихотворений. Тяжелая болезнь заставляла думать о близком конце. Поэтому первый сборник в глазах Некрасова приобретал и характер поэтического завещания. Этим, в частности, объясняется тщательная продуманность композиции сборника, явившего собой книгу с четким планом, с внутренним соотношением разделов, ее составляющих. Характер книги как целого определялся вступлением, роль которого сыграло знаменитое стихотворение «Поэт и гражданин». Значительность и декларативный характер стихотворения подчеркивались и особым шрифтом, которым оно было напечатано. Это одно из самых глубоких произведений русской поэзии о соотношении гражданственности и искусства. За образом гражданина угадывались учителя и друзья поэта, великие граждане России —

Белинский, Чернышевский. Но это не просто поучение. В споре, который ведут поэт и гражданин, расставлены не все точки над «и». Поэт высказал много мучительных и горьких сомнений, в которых, бесспорно, нашли выражение настроения, владевшие самим Некрасовым, и в которых отражалась его творческая судьба. Таким образом, «Поэт и гражданин» не только утверждение, но и раздумье. И конечно, это нетерпеливое ожидание лучшего будущего и отрицание настоящего,

Когда свободно рыщет зверь,
А человек бредет пугливо... (II, 9)

Стихотворение вызвало особые нападки и долго печаталось с купюрами и цензурными вариантами.

Некрасов спрашивал: «А что такое гражданин» и отвечал: «Отечества достойный сын». И вопрос и ответ не случайно возникают во второй половине 50-х годов, когда готовившаяся к переменам, может быть, к революции Россия вызвала к жизни новый человеческий тип. Не случайно много позднее в преддверии революции Блок скажет о необходимости граждан, помечая в «Записной книжке» — «Россия явно требует уже не чиновников, а граждан»[1], почти точно повторяя некрасовское:

Ах! будет с нас купцов, кадетов,
Мещан, чиновников, дворян,
Довольно даже нам поэтов,
Но нужно, нужно нам граждан...

Блок не случайно многократно возвращался к стихотворению Некрасова. «Особого внимания заслуживают разновременные пометки в стихотворении «Поэт и гражданин»[2]. Ответ Некрасова как будто бы неопределенен: «Отечества достойный сын». Его ответ заключен не столько в утверждениях, сколько в отрицаниях: не чиновник, не купец, не мещанин, не кадет,

...не сенатор,
Не сочинитель, не герой,
Не предводитель, не плантатор...

Не... не.... не... то есть человек, свободный от всего этого, не человек службы, а человек служения.

---

[1] Блок А. Записные книжки. М., 1965, с. 276.

[2] Левин Ю. Д., Дикман М. И. Пометки А. А. Блока на собрании стихотворений Некрасова. — Учен. зап. ЛГУ, № 229, серия филологических наук, 1957, вып. 30, с. 288.

Не случайно русские поэты-демократы неизменно прославляли граждан в качестве граждан, как только те переставали быть «официальными» гражданами. Так, Некрасов написал стихи об изгнанном со службы цензоре Крузе.

Считается, что на вопрос о поэзии и гражданственности Некрасов ответил известной формулой: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Дело не только в том, что нельзя сводить смысл большого произведения к одной, хотя бы и емкой формуле, к тому же высказанной от третьего лица. Дело в том, что сама эта формула часто читается неточно и узко, как: не будь поэтом, но будь гражданином. То есть не важно, поэт ли ты, важно — гражданин ли ты? Между тем ведь истинный смысл некрасовской фразы, кажется, таков: если ты не поэт, то гражданином быть обязан.

Цензура не случайно ожесточенно преследовала стихотворение. Адресат обращения здесь совсем не только поэт. Это обращение к гражданственности каждого, к читателям вообще, ко всем людям, а не к поэту или к поэтам, которые — особая статья. Хотя и эта особая статья для Некрасова не исключается из разговора о гражданственности, тем более если нет Пушкина, поскольку в этом случае подобные квалификации просто отпадают как явно недостаточные. Более того, гражданственность оказывается условием существования поэзии, но у Некрасова, по сути, нет последних решений. В чем-то прав поэт, в чем-то гражданин. И там, и там есть своя сила и своя слабость, недаром гражданин не только говорит иронически о «блаженстве» «болтающего поэта», но и о «жалкости» «безгласного гражданина». Правда, у Некрасова в «Поэте и гражданине» коллизия еще не очень углублена, и здесь он объясняет положение поэта, отошедшего от высоких идеалов гражданственности, лишь внешней обстановкой и личной слабостью. Гражданственность призывала искусство, давала ему опоры, становилась насущной необходимостью существования его.

Сборник 1856 года строился так, что один раздел представлял собой нечто вроде поэмы о народе, увенчанной оптимистическим «Школьником». Особый раздел составили стихотворения, многие из которых повествовали о чуждых народу силах. Здесь со всем блес-

ком раскрылось сатирическое дарование Некрасова. Сатира часто была для него не только средством обличения, но и сыграла важную роль в освобождении поэта от старых литературных канонов. Особое место в ней занимала пародия. У Некрасова она всегда больше, чем просто пародия. Это, по существу, новая литературная форма.

Такова «Современная ода», таков позднее написанный «Секрет» (опыт современной баллады). В «Секрете», например, где рассказывается о том, как стал миллионером наглый и жестокий хищник, не только пародируются, но и заново используются в своем прямом назначении приемы романтической баллады (баллад Жуковского, баллады Лермонтова «Воздушный корабль», стихотворным размером которой написан «Секрет»). Таким образом, между балладными приемами Некрасова и Лермонтова есть связь — не только обычная, существующая между пародией и оригиналом, но и более тесное внутреннее единство. Обнаруживается, по существу, родство героев одной, буржуазной эпохи, которая вознесла маленького капрала на престол императора, а безвестного нищего — в хоромы богача.

Такова и вошедшая в сборник 1856 года «Колыбельная песня». Некрасовская «Колыбельная» написана в форме «Казачьей колыбельной песни» Лермонтова. Сатиру Некрасова легко принять за пародию на Лермонтова, тем более что внешне в своих шести строфах Некрасов очень точно повторил «сюжет» шести строф «Казачьей колыбельной». Однако еще сам Некрасов назвал свою сатиру «подражанием». Оговорка тем не менее не была принята во внимание. Реакционно настроенные критики, с готовностью ухватившись за возможность политического доноса, не вникали в поэтическую структуру. Писали и о нарушении нравственных начал, и о глумлении над священными правами материнства. «Не нарушение ли это всех священных чувств, не насмешка ли над природою и человечеством?» — патетически восклицал Ф. Булгарин.

Некрасовское стихотворение было удивительным актом не только политической, но и поэтической смелости, которая шокировала многих. Даже М. Филиппов, прогрессивный деятель, безусловно сочувствовавший Некрасову, отказывался принять это произведение, ви-

дя в нем именно пародию на чувства матери[1]. Ведь еще Белинский так определил пафос лермонтовской «Колыбельной»: «Это стихотворение есть художественная апофеоза матери: всё, что есть святого, беззаветного в любви матери, весь трепет, вся нега, вся страсть, вся бесконечность кроткой нежности, безграничность бескорыстной преданности, какою дышит любовь матери, — всё это воспроизведено поэтом во всей полноте»[2].

И на это произведение — пародия? Во всяком случае, уже первая строка с ее «пострелом» вместо «младенца прекрасного» как будто бы сомнений на этот счет не оставляла. Но, в сущности, Лермонтов отнюдь не пародирован Некрасовым.

Его пародия, и в этом суть «Колыбельной песни», не только не разрушает внутреннего мира стихотворения Лермонтова, но, напротив, предполагает сохранение его целостности. Она не пародирует внутренний мир лермонтовского стихотворения, но создает собственный и иной мир. Внешне единая форма (не случайно здесь точное построфное и построчное следование лермонтовским стихам) не объединяет два мира, а служит их противопоставлению. Там чистый мир любви, поэзии и подвига. Здесь грязный мир обмана, лжи, грабежа. У Некрасова было не циническое отношение к миру поэзии и к идее материнства, а лишь противопоставление этому миру цинических отношений. Любопытно, что его стихотворение довольно точно следует за лермонтовским в «эпической части», но с четвертой строфы, когда у Лермонтова начинаются лирические излияния материнских чувств, Некрасов покидает своего руководителя и, ни словом не обмолвившись об этих чувствах, продолжает эпический рассказ о судьбе чиновника.

Подражание Некрасова не только факт общественной борьбы, но и определенный этап снижения традиционно поэтического и обретения поэтичности новой. Так, «месяц ясный» Лермонтова становится у Некрасова «месяцем медным». И это не просто неожиданный и резкий прозаизм. В силу уже ближайших ассоциа-

---

[1] См.: Филиппов М. М. Мысли о русской литературе. М., 1965, с. 225—226.

[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1954, т. IV, с. 535—536.

ций (медные деньги, медный пятак) он становится образом-символом, осеняющим всю картину и неотрывным от нее.

Отдельно в книжке 1856 года Некрасов напечатал поэму «Саша», приобретшую характер если и не программы, то прямого призыва к молодому поколению. «Поэма, — писала впоследствии известная революционерка Вера Фигнер, — учила, как жить, к чему стремиться. Согласовать слово с делом — вот чему учила поэма, требовать этого согласования от себя и от других учила она. И это стало девизом моей жизни»[1].

Наконец, большое место в сборнике заняла лирика интимная. Было бы неверно, однако, в ряду гражданских стихов рассматривать любовную лирику Некрасова только как дань, которую поэт отдал традиционной «вечной» теме. И здесь в полной мере проявилось его художественное новаторство.

«Когда из мрака заблужденья... Давно отвергнутый тобою... Я посетил твое кладбище... Ах, ты, страсть роковая, бесплодная... и т. п. буквально заставляют меня рыдать...»[2], — писал Некрасову Чернышевский.

Как уже отмечалось, своеобразие лирики поэта заключается в том, что в ней словно бы разрушается лирическая замкнутость, преодолевается лирический эгоцентризм.

Совершенно новые отношения устанавливались в стихах Некрасова между миром лирического героя и женщиной: в конечном счете здесь заявляли себя новые демократические социальные и моральные тенденции, сформулированные в публицистике М. Л. Михайловым:

«Сомнения в непогрешительности веками утвержденных неравных семейных отношений, неравных общественных прав мужчины и женщины и первые шаги общества к женской эмансипации кажутся мне одним из самых важных, самых характеристических явлений нашего века»[3]. И любовные стихи Некрасова не замкнуты на герое, но открыты для героини. Она входит в стихотворение со всем богатством и сложностью своего внутреннего мира. Некрасов шел новым и не-

---

[1] Фигнер В. Запечатленный труд. М., 1964, т. I, с. 92.

[2] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. XIV, с. 322.

[3] Михайлов М. Л. Собр. соч., в 3-х т. М., 1958, т. 3, с. 369.

простым путем. Так появляется в его поэзии «проза любви». Эта область противоречивых чувств и отношений потребовала новых форм для своего выражения. В поэзии Некрасова создается нечто вроде психологического лирического романа, который образует группа стихов так называемого «панаевского цикла». Стихи цикла имеют определенную автобиографическую основу (не сводясь, естественно, к ней) — длительный, подчас мучительный роман Некрасова и А. Я. Панаевой, которая стала его гражданской женой.

Было бы неверно рассматривать «прозу любви» некрасовских стихотворений только как сферу ссор и дрязг. Некрасов вступал здесь в бесконечно более психологически сложную и высокую область постижения человеческой натуры, чем та, что была доступна «натуральной школе» и ему самому в начале сороковых годов («Чиновник», «Говорун» и др.) и которая исчерпывалась, собственно, «социальной психологией», обусловливалась и объяснялась непосредственно бытом, средой.

Поэт постигал натуру уже совсем не в духе «натуральной школы», а скорее в духе Достоевского. В этом смысле любовный цикл «панаевских» стихов был важен для будущей работы Некрасова над характерами и в лирике и в поэмах. Сама социальность и корректировалась и приобретала в 50—60-е годы углубленный смысл.

В лирическом цикле не просто создается характер героини, что само по себе ново, но создается новый характер — в развитии, в разных, неожиданных даже его проявлениях, самоотверженный и жестокий, любящий и ревнивый. «Я не люблю иронии твоей...» — уже в одной этой первой фразе вступления есть и характеры двух людей и бесконечная сложность их отношений. Блок воспользуется началом этого стихотворения как эпиграфом к своей драматической статье «Ирония». Вообще же некрасовские вступления — это продолжение вновь и вновь возникающих спора, ссоры, диалога: «Я не люблю иронии твоей...», «Да, наша жизнь текла мятежно...», «Так это шутка? Милая моя...».

Обратим внимание и на многоточия. Ими заканчиваются почти все произведения некрасовской интимной лирики. Это указание на фрагментарность, на неисчер-

панность ситуации, на неразрешенность ее, своеобразное «продолжение следует».

Целый ряд сквозных примет объединяет стихи в единства: такова доминанта мятежности. «Если, мучимый страстью мятежной...» переходит в «Да, наша жизнь текла мятежно...». Вступления «Тяжелый год — сломил меня недуг» и «Тяжелый крест достался ей на долю» тоже сводят стихи к некоему единству. Устойчивость сообщают и постоянные эпитеты: «роковой» — один из самых любимых. «Прости» соотносимо с «Прощанием».

Все эти стихи следуют как бы взаимно корректирующими парами, которые поддерживают «сюжет» лирического романа. Мотив писем («Письма») углубляет перспективу, расширяет «роман» во времени. А какой высокий взлет человечности заключает в себе драматический диалог стихотворения «Тяжелый крест достался ей на долю»!

Тяжелый крест достался ей на долю:
Страдай, молчи, притворствуй и не плачь;
Кому и страсть, и молодость, и волю —
Все отдала, — тот стал ее палач!

Давно ни с кем она не знает встречи;
Угнетена, пуглива и грустна,
Безумные, язвительные речи
Безропотно выслушивать должна:

«Не говори, что молодость сгубила
Ты, ревностью истерзана моей;
Не говори!.. близка моя могила,
А ты цветка весеннего свежей!..»

. . . .

Ужасные, убийственные звуки!..
Как статуя прекрасна и бледна,
Она молчит, свои ломая руки...
И что сказать могла б ему она?.. (I, 164—165)

Еще Чернышевский называл это стихотворение лучшим лирическим произведением на русском языке. Стихотворение это — одно из самых трагичных у Некрасова, стихотворение высокого строя, который определен прежде всего удивительным единством основного образа, осеняющего все произведение.

«Тяжелый крест достался ей на долю...» Здесь, в первой строке, это еще только отвлеченное обозначение тягот, едва обновленный житейский оборот («нести крест»). Но он в таком качестве не остается, находит

продолжение, на наших глазах материализуется, получает, так сказать, поддержку в наглядности, развиваясь в мрачном рефрене, повторенном в четырех подряд строфах: «близка моя могила... близка моя могила... холодный мрак могилы... близка моя могила...». Слова последней строфы: «Как статуя прекрасна и бледна, она молчит» — располагаются в ряду тех же ассоциаций. То, что началось почти бытовым разговорным оборотом, завершилось скульптурным образом, памятником героине и ее страданию. Сколь глубоки в своей неразрешимости конфликт героев и признание правоты каждого из них! А каким гармоническим, подлинно пушкинским аккордом заканчивается вся эта история нелегкой, проходившей в борениях любви — стихотворением «Прости»!

Прости! Не помни дней паденья,
Тоски, унынья, озлобленья, —
Не помни бурь, не помни слез,
Не помни ревности угроз!

Но дни, когда любви светило
Над нами ласково всходило
И бодро мы свершали путь, —
Благослови и не забудь! (I, 169)

Некрасов не только прозаизировал поэзию любви, но и поэтизировал ее прозу. Сколько светлого и гуманного сказал он в стихах о так называемой падшей женщине, предупреждая во многом картины и образы Достоевского! Прежде всего здесь должно быть названо «Еду ли ночью...», после которого Чернышевский заявил, что Россия приобретает великого поэта, а Тургенев, даже в пору близости с Некрасовым, довольно сдержанно относившийся к стихам поэта, писал Белинскому: «...Скажите от меня Некрасову, что его стихотворение в 9-й книжке («Современника». — *Н. С.*) меня совершенно с ума свело; денно и нощно твержу я это удивительное произведение — и уже наизусть выучил»[1].

И тут мало было бы указать на то, что стихотворение описывает жизнь социальных низов, что в нем вводятся элементы социальной биографии, что оно связано с тематикой и поэтикой «натуральной школы» и т. п. Уже первая фраза «Еду ли ночью по улице

[1] Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. М. — Л., 1961, т. I, с. 264

темной...» как бы возвращает к известному пушкинскому вступлению «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», но одновременно и отталкивается от него и ему противостоит.

Если пушкинские мысль и чувство по мере движения стихов все более и далее удаляются от конкретности, восходят к всеобщему, к жизни и к смерти в их почти космическом значении, то Некрасов углубляется в воспоминания, в конкретный, такой исключительный и в то же время такой обычный случай из жизни бедняков. Мотив социальности поддержан краткой биографической «справкой» героини. Но этот мотив, случай из социальной жизни, социальная биография вставлены в рамку романтическую. Реальная история оказывается романтически воспринятой и рассказанной. Первые строки стихотворения создают мрачный колорит:

> Еду ли ночью по улице темной,
> Бури заслушаюсь в пасмурный день... (I, 41)

И на этом фоне возникает мотив воспоминания:

> Друг беззащитный, больной и бездомный,
> Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!..

В самом рассказе есть недомолвки и оборванность. Мотив судьбы открывает стихотворение и закрывает его, соединяясь с мотивом беззащитности:

> Друг *беззащитный*, больной и бездомный...
> . . . .
> . . . .
> С детства *судьба* невзлюбила тебя... —

это из начала стихотворения. А вот конец:

> И роковая свершится *судьба*?
> Кто ж защитит тебя?..

Зло, не переставая быть социальным, воспринято и как более универсальное. Всеобщий характер определений (горемычная нищета, злая борьба, роковая судьба) как бы преодолевает исключительность ситуации, не давая ей остаться случаем, частностью, вовлекая ее в общее движение жизненных стихий.

В тесных, казалось бы, рамках лирического стихотворения необычайно концентрированно Некрасов предсказывает некоторые открытия Достоевского-романиста. Это и характер социального изгоя, в котором шевелятся проклятия миру, бесполезно замирающие.

Сама ситуация повторится в «Преступлении и наказании», где во имя спасения семьи от голодной смерти девушка пойдет на улицу: история «вечной» Сонечки Мармеладовой восходит к некрасовскому «Еду ли ночью...»

Известно, что сюжет некрасовского стихотворения воспроизведен почти буквально в повести Щедрина «Запутанное дело» во втором сне Мичулина[1] — как будто бы Щедрин точно проследовал за поэтом.

Сборник 1856 года вышел в пору, когда в стране наступал новый общественный подъем. В конце 50-х годов совершаются значительные события, принесенные поражением в Крымской войне. Страна жила ожиданием перемен. Одни чаяли реформ, другие надеялись на революцию. В связи с этим особенно остро вставал вопрос о народе, его месте, значении, о сути народной жизни. В 1857 году Некрасов в одном из задушевнейших своих лирических созданий — в поэме «Тишина» — сделал попытку рассказать о физическом и духовном подвиге народа в Крымской войне.

Новым словом в некрасовской поэзии стала поэма «Коробейники» (1861). Не случайно позднее Чернышевский писал, что это произведение «у него в новом роде. Но видно, что это его, Некрасова...»[2]. Главным достоинством поэмы оказалась народность, очень многосторонне раскрывшаяся. Ею определяется уже необычность посвящения «другу приятелю», костромскому крестьянину Гавриле Яковлевичу Захарову. Но это не только благожелательный жест. Поэма действительно посвящена крестьянину в том смысле, что он рассматривается Некрасовым как вероятный и желательный читатель. Такого еще не было в практике писателя. То, что за фигурой Г. Я. Захарова поэту виделся вообще читательский крестьянский мир, подтверждает предпринятое Некрасовым в серии «Красные книжки» издание «Коробейников», которое предназначалось для народа и распространялось через офеней.

Хотя произведение было рассчитано на массового народного читателя, оно не стало от этого менее за-

---

[1] Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч., в 20-и т. М., 1965, т. I, с. 227—230.

[2] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. XI, с. 252.

мечательным как явление литературы. Ни о каком упрощении нет и речи.

Сам сюжет поэмы выхвачен из народной жизни, вырос на основе рассказов того же Г. Я. Захарова. Но естественно, содержание ее не сводится к истории коробейников. Не случайно в основу положен сюжет-путешествие, дающий возможность широкого охвата жизни. При всей цельности и органичности поэма удивительно многопланова. Прежде всего она очень лирична. Важную роль в ней играет любовь, в которой раскрылись глубины души крестьянки Катеринушки — одного из самых привлекательных женских образов в поэзии Некрасова. Любовь вызвала к жизни могучую песенную стихию. Известно, как глубоко вошла в народную жизнь, стала и по бытованию народной, чисто литературная некрасовская «Коробушка», эта, по выражению А. Блока, «великая песня»[1]. Но поэма дает и эпические картины русской действительности с зарисовками помещичьего быта, с массовыми крестьянскими сценами. Так, история о Титушке-ткаче, «Песня убогого странника», пропетая на одной томительной, рыдающей ноте с однообразным нищенским припевом, органично входят в состав поэмы, которая как бы непрестанно растет изнутри: центральный сюжет отпочковывает новые и новые эпизоды.

«Одной этой поэмы, — писал Ап. Григорьев, — было бы достаточно для того, чтобы убедить каждого, насколько Некрасов поэт почвы, поэт народный, то есть насколько поэзия его органически связана с жизнию»[2].

И крестьянин, и ямщик, и маленький чиновник, и разночинец-бедняк обретали со стихами поэта свой голос.

Но нет голоса, который оказался бы в некрасовской поэзии более хватающим за душу, чем голос русской женщины. Недаром на похоронах поэта две крестьянки несли венок «От русских женщин»...

Даже классический образ Музы под пером Некрасова терял привычную символику, оказываясь «сестрой родной» крестьянки, обретая реальные черты русской женщины, чаще плачущей, чем поющей.

---

[1] См.: Блок А. Собр. соч., в 8-ми т. М. — Л., 1962, т. 5, с. 132.

[2] Григорьев Ап. Литературная критика. М., 1967, с. 488.

Русская женщина предстала в произведениях Некрасова во всем разнообразии своих судеб; она главная носительница жизни, выражение ее полноты, как бы символ национального существования. И потому-то она, естественно, оказывается героиней эпических поэм Некрасова, особенно «Мороз, Красный нос» и «Русские женщины».

И рассказ о подвиге княгинь-декабристок для поэта вряд ли был бы возможен в семидесятые годы, когда была написана поэма «Русские женщины», если бы почти за десять лет до этого он не уяснил себе судьбу русской крестьянки и не поведал о ней в одном из самых совершенных своих произведений — в поэме «Мороз, Красный нос» (1863).

На первый взгляд, особенно если иметь в виду лишь сюжет поэмы, внешнюю канву повествования, произведение Некрасова может показаться не слишком масштабным: ведь речь идет об одной крестьянской семье и, по сути, об одном, хотя и драматическом, эпизоде из ее жизни.

Однако в художественном произведении не все измеряется обилием характеров, многочисленностью картин и разнообразием ситуаций. Под пером Некрасова рассказ о жизни крестьянской семьи стал этапом в художественной летописи целого народа. Не случайно современный французский литературовед Шарль Корбэ сравнил «Мороз, Красный нос» с гомеровским эпосом как единственное в своем роде эпическое произведение. Интересно, что Ромен Роллан тоже позволил себе сравнить с эпосом Гомера уже другое великое произведение русской литературы той же поры — книгу Льва Толстого «Война и мир».

Вот какими мерами измеряется «крестьянская» поэма Некрасова: ведь и «Илиада», и «Война и мир», и «Мороз, Красный Нос» — каждое по-своему — касаются самого существа жизни нации.

Некрасов обнаружил в поэме великолепное знание народной жизни, народного быта. Оно проявилось в описании и семейного уклада, и народных поверий, и крестьянских работ. Широко привлекает поэт народное творчество: песню, сказку, причеть. Однако под пером поэта они трансформируются, становясь явлением литературы.

При кажущейся простоте ситуации «Мороз, Красный

нос» — одно из самых сложных у Некрасова, да и вообще в русской литературе, произведений.

Подлинный размах поэмы для самого автора определился не сразу. Первоначально она была задумана как рассказ о смерти крестьянина; отдельные главки и появились впервые в 1863 году в журнале «Время» под заглавием «Смерть Прокла». Через год уже в «Современнике» поэма была напечатана полностью с посвящением сестре.

В процессе работы складывалось эпическое произведение, на передний план которого вышла героиня.

Уже в первой части, которая вместо «Смерть Прокла» стала называться «Смерть крестьянина», что, конечно, придало образу и всему повествованию более обобщенный характер, в центре она, героиня. Однако, начав рассказ о жене умершего крестьянина, поэт сразу же уходит от деталей, от быта, переводя наши мысли и чувства в область глубоких раздумий о русской жизни, о судьбе женщины из народа, которые завершаются образом «величавой славянки»: самая обобщенность его не остается абстрактной, но опять-таки реализуется через индивидуальные, единственные в своем роде черты. И размышления о женской судьбе, и сам этот образ сразу определяют размах повествования, не позволяют просто погрузиться в быт и тем ограничиться. Отсюда многообразие характеристик, насыщенность определениями сравнительно небольшого, трехстраничного текста и их контрастность: бытовое — «баба» и высокое — «красивая и мощная славянка», совсем простонародное — «матка» и торжественное — «женщина русской земли»...

Не просто житейский рассказ ведет поэт, а живописует национальный тип. Вот почему так значимо здесь бытие, а смерть приобретает характер подлинной трагедии. Мы видим родителей Прокла, предавшихся человеческой скорби. И как величава ритуальность, как строга мужественная сдержанность в горе, когда отец выбирает «местечко» для могилы сына!

Чтоб крест было видно с дороги,
Чтоб солнце играло кругом.
В снегу до колен его ноги,
В руках его заступ и лом,

Вся в инее шапка большая,
Усы, борода в серебре.

Недвижно стоит, размышляя,
Старик на высоком бугре.

Решился. Крестом обозначил,
Где будет могилу копать,
Крестом осенился... (II, 171—172)

В самой погруженности в социальное и бытовое существование мы уже не можем отвлечься от того главного образа, что предстал с самого начала в тайне и величии смерти:

Уснул, потрудившийся в поте!
Уснул, поработав земле!
Лежит, непричастный заботе,
На белом сосновом столе.

Лежит неподвижный, суровый,
С горящей свечой в головах,
В широкой рубахе холщевой
И в липовых новых лаптях.

Большие, с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо — и до рук борода... (II, 174)

Опять перед нами, как в истинно эпическом произведении, портрет земледельца-богатыря, усопшего Микулы Селяниновича. Так не только характер крестьянки Дарьи осеняется образом «величавой славянки», но и мужские характеры поэмы вырастают до образов «величавых славян». Героев в поэме немного, но значительности произведения как эпопеи народной жизни это не снижает, так как немногие эти герои суть типы крестьянской, народной, национальной жизни. В то же время именно то обстоятельство, что героев мало, позволило нарисовать их в полный рост и выявить главный идейный пафос поэмы как героического произведения, который с особой полнотой раскрывается во второй его части, где повествование поднимается на еще бо́льшую эпическую высоту. И здесь в центре образ Дарьи, мир ее мыслей, чувств, настроений. Они переданы то как воспоминания, то как мечты, то в реальности, то в полубессознательном состоянии забытья. Картины светлого, радостного труда с любимым мужем и детьми производят тем большее впечатление, что мы воспринимаем их на фоне уже совершившейся трагедии — смерти Прокла и еще совершающейся трагедии — гибели самой Дарьи.

В предельной, в последней правде проходит перед глазами замерзающей женщины (и перед нашими глазами) ее жизнь в работе, в заботах, в радостях и в скорбях. И в том высшем, что эту жизнь проникало, — в полноте любви и в редком подвижническом самоотверженин. Чем же эта героика измерена, как оценена, кем вознаграждена?

Уже вначале, говоря о слезах Дарьи, оплакивающей мужа, Некрасов употребил характерное сравнение:

Слеза за слезой упадает
На быстрые руки твои.
Так колос беззвучно роняет
Созревавшие зерна свои... (II, 171) —

сравнение из сферы земледелия, из жизни природы. И далее все бытие героев поэмы, крестьян, земледельцев, и прежде всего крестьянки, все время вписывается в жизнь природы. Они находятся с природой в тесном, но противоречивом родстве, подчас почти сливаясь с ней и ей же противостоя. Великий немецкий философ Гегель назвал такое состояние мира героическим. Некрасов нашел могучий образ духа суровой русской природы и воплотил его в своем «Морозе, Красном носе». Вторая часть так и называется, повторяя название всей поэмы, — «Мороз, Красный нос».

Сначала кажется, что поэма обращает нас к известной сказке о Морозке, но это не так. Не случайно в процессе работы поэт убирал все, что образ Мороза обытовляло и мельчило. Некрасов возвращает нас (и возвращался сам уже в процессе работы) к прасюжету народной сказки, к мифу, где выступал могучий и величественный образ духа природы. Мороз в поэме не просто аллегория, выдумка, ибо за ним, как в древнем эпосе, стоит целое народное мироощущение. Вот каким силам становится сопричастна героиня в поэме. Вот какому герою она по плечу. Подобно статуе, стынет Дарья в ставшем сказочным лесу, входит в мир природы и остается в нем. Какой памятник ее жизни!

В середине 60-х годов, в пору спада освободительной борьбы, когда даже многие из революционных деятелей склонны были скептически относиться к возможностям народа, поэма обнаруживала глубинную суть его коренных начал, прежде всего труда на земле, определявшего цельность и своеобразие характеров, их нравственную силу, красоту и стойкость. В 1864 году

М. С. Волконский писал Некрасову: «Сейчас я прочел Ваш «Мороз», он пробрал меня до костей, и не холодом, — а до глубины души тем теплым чувством, которым пропитано это прекрасное произведение. Ничто, до сих пор мною читанное, не потрясло меня так сильно и глубоко, как Ваш рассказ, в котором нет ни слова лишнего... Все это как нельзя более близко и знакомо мне, до 25-летнего возраста то и дело переезжавшему из деревни в деревню, от одного мужика к другому... Дайте мне возможность поделиться им с моим отцом, доказавшим на деле, как он любит русского мужика»[1]. Князь М. С. Волконский вовсе не был человеком передовых взглядов, но, сын декабриста, он ощутил, как близки окажутся героические характеры поэмы реальному герою русской истории, декабристу. Здесь литература подавала руку жизни, а жизнь протягивала ее литературе: ведь уже через несколько лет декабрист Сергей Волконский станет прототипом первой декабристской поэмы Некрасова «Дедушка» (1870), а вскоре литература и жизнь прямо сомкнутся: жена декабриста Сергея Волконского будет героиней некрасовской поэмы «Русские женщины».

Произведения Некрасова о народе, созданные в 60-е годы, были тем более знаменательны, что наступала эпоха жестокой политической реакции. Реакционная печать особенно упражнялась в нападках на народ. Надо сказать, что известная часть революционных кругов и демократической журналистики, разочарованная тем, что народ не поднялся на массовое восстание, склонна была скептически оценивать его возможности. Этот скепсис проявлялся не только в деятельности публицистов и критиков такого журнала, как «Русское слово». Даже Чернышевский после оптимистического романа «Что делать?» многое и многое подвергал мучительной переоценке в своем «Прологе». И Некрасов еще в конце 50-х годов не исключал, по-видимому, того, что народ «навеки почил». Но автор «Коробейников», «Мороза...» всем смыслом своих новых произведений ответил на вопрос: нет, не почил. Появлялась уверенность в светлом будущем судьбы народной.

Оптимизм произведений Некрасова о народе, созданных в 60-е годы, их эпический размах соотносятся

---

[1] Цит. по кн.: Евгеньев-Максимов В. Е. Некрасов как человек, журналист и поэт. М. — Л., 1928, с. 309.

с тем, что создавала в это время русская литература. Достаточно сказать, что именно в 60-е годы Л. Н. Толстой пишет «Войну и мир». В 60-е годы и Некрасовым написано одно из самых значительных его произведений — знаменитая «Железная дорога». И опять можно сказать, что по масштабу событий, по своему духу это сравнительно небольшое стихотворение — настоящая поэма о народе.

Цензура почувствовала громадную взрывчатую силу поэмы, а история ее опубликования и искажений, которым она подвергалась, составляет еще одну страницу в длинном мартирологе некрасовских произведений, подвергавшихся преследованиям.

В начале 60-х годов приступает Некрасов и к работе над произведением, которое сам считал делом своей жизни, которое, по собственным словам автора, двадцать лет собиралось по словечку, — над поэмой «Кому на Руси жить хорошо».

В семидесятые годы противоречия русской жизни обострились из-за бурно развивающегося капитализма. К известным дольщикам народной работы («бог, царь и господин») добавился четвертый — буржуазия. Некрасов давно, еще в 40-е годы, отметил появление нового социального типа и следил за его эволюцией. Это и дало возможность в 70-е годы написать большое сатирическое полотно «Современники», нечто вроде сатирического аналога «Кому на Руси жить хорошо». По сути, намеченная в сюжете «Кому на Руси жить хорошо» сцена с купцом и должна была развернуться в большую картину, ибо Россия имела дело уже не с привычным «Кит Китычем», а с объединениями — шайками дельцов. Если первая часть «Юбиляры и триумфаторы» — панорама жизни верхов в целом, то вторая — с характерным названием «Герои времени» — посвящена именно грабителям-плутократам.

По существу же, замысел «Кому на Руси...» получил развитие еще в одном направлении. Мы имеем в виду поиски героя русской жизни, отчасти реализовавшиеся в Грише Добросклонове. Этот вопрос оказался центральным и в историко-революционных поэмах, посвященных декабристам: «Дедушка» и «Русские женщины».

Для Некрасова, всегда жившего интересами современности, такое обращение к истории на первый взгляд

необычно. Причины его многообразны. Здесь и невозможность сказать в полный голос о революционерах-современниках, и желание представить их дела не как случайные, изолированные эпизоды, а в их исторической преемственности, в национальной традиции. Поэмы также отличает желание осмыслить события и их участников масштабно и обобщенно. Уже в корректуре писатель заменит первоначальное заглавие «Декабристки» на «Русские женщины».

Как известно, после восстания 14 декабря 1825 года царский режим сделал все, чтобы вытравить память о декабристах, опакостить и ошельмовать в глазах общества их дело. И вдруг случилось, казалось, непредвиденное. Подвиг декабристов почти немедленно получил высшее признание, высшую нравственную и эстетическую санкцию. И дала эту санкцию русская женщина. После суда над декабристами за сосланными на каторгу последовали их жены: Е. И. Трубецкая, М. Н. Волконская, А. Г. Муравьева, Е. П. Нарышкина и другие. Последовали в Сибирь, оставляя жизнь удобную и богатую, часто светскую, даже придворную, покидая детей и родных. Последовали вопреки угрозам и жестоким мерам пресечения, принимавшимся царем и властями.

Еще в 1857 году Тарас Шевченко назвал подвиг декабристок «богатырской темой». И тема эта дождалась своего часа в русской литературе. В 1872 году в четвертом номере «Отечественных записок» появились некрасовские «Русские женщины». Это была первая часть поэмы — «Княгиня Трубецкая», напечатанная, правда, со многими цензурными искажениями и пропусками. Менее чем через год была опубликована «Княгиня Волконская».

Многое говорит за то, что поэма должна была состоять из нескольких частей; героиней одной из них, как можно судить по наброскам плана, мыслилась А. Г. Муравьева.

Осуществленные части поэмы сохраняют большую самостоятельность. В то же время художественный и идейный смысл каждой из них значительно усиливается именно в соотнесении с другой. Таким образом, они представляют единое целое. Уже в работе над первой частью Некрасов опирался на исторические источники, прежде всего на «Записки декабриста» А. Розена,

изданные анонимно в 1870 году в Лейпциге, хотя сведения собственно о Трубецкой, которыми располагал поэт, были довольно скудны[1]. Это заставило его, сохраняя верность фактической основе, достаточно свободно воссоздавать психологический тип героини, во многом романтизируя его. Вообще поэма представляет сплав картин, выполненных в реалистической манере (зарисовки жизни Италии и особенно восстание на Сенатской площади) с романтическим изображением событий. Композиция поэмы отличается некоторой отрывочностью, фрагментарностью резко контрастных сцен, героиня охвачена одним всепоглощающим порывом. Все это возвращает нас к романтической поэме 20-х годов, к творчеству не только Пушкина той поры, но и Рылеева, к декабристской поэзии. Так романтизм Некрасова, воссоздавая колорит ушедшей эпохи, всем своим образным строем, самой фактурой стихов служит реализму.

По-иному написана «Княгиня Волконская». «Бабушкины записки» — так пояснил поэт эту часть поэмы. В работе над нею Некрасов действительно опирался на «Записки» Марии Николаевны Волконской. Правда, «Записки» были опубликованы впервые лишь в 1904 году. Но поэт знал их. Хранивший «Записки» сын Волконской, Михаил Сергеевич, по просьбе поэта летом 1872 года в течение нескольких вечеров читал Некрасову этот редкий документ эпохи, тут же переводя его: записи княгини были сделаны по-французски. В дальнейшем Волконский рассказал о потрясении, которое испытал поэт: «Вспоминаю, как при этом Николай Алексеевич по нескольку раз в вечер вскакивал со словами: «Довольно, не могу», бежал к камину, садился к нему и, схватясь руками за голову, плакал, как ребенок»[2].

В своей поэме Некрасов не только следовал фактам, изложенным в «Записках», но и стремился передать их тон, который сам называл полным «безыскус-

---

[1] Сравнительно недавно указано на труд С. В. Максимова «Сибирь и каторга» как на один из источников некрасовской поэмы (см.: Лебедев Ю. В. Максимов С. В. и Н. А. Некрасов. — Рус. лит., 1982, № 2, с. 134—148).

[2] Записки княгини Марии Николаевны Волконской с предисловием и приложением издателя князя М. С. Волконского. СПб, 1904, с. XVII.

ственной прелести». Для этого потребовался другой, нежели в первой части, стих. Быстрый, напряженный, столь характерный для романтической поэмы, ямб, которым написана «Княгиня Трубецкая», сменился во второй поэме гораздо более спокойным, разговорным амфибрахием, а рассказ от первого лица определил глубокий, задушевный лиризм повествования и сообщил ему особую достоверность личного свидетельства. Сама форма произведения — семейные воспоминания — позволила поэту с большой полнотой воссоздать характер героини, проследить ее жизнь. Сюжет развертывается как хронологически последовательные события: родительский дом, воспитание, замужество, борьба за право уехать в ссылку к мужу-декабристу... — все это нарисовано с бытовой и исторической достоверностью. «Княгиня Трубецкая» обрывалась кульминационным взрывом, когда старик губернатор, который буквально пытал героиню, кричит, потрясенный ее стойкостью:

Я не могу, я не хочу
  Тиранить больше вас...
Я вас в три дня туда домчу...
  Эй! запрягать, сейчас!.. (III, 47)

Тот факт, что в финале «Княгини Волконской» происходит встреча Волконской с Трубецкой и наконец их свидание с ссыльными, придает сюжетную завершенность обеим поэмам и произведению в целом.

И может быть, самое главное в поэмах — это динамика характеров героинь, и особенно княгини Волконской, становление и даже перестройка их духовного мира, выход к подлинным ценностям бытия. С. Н. Раевская возмущалась: «Рассказ, который он (Некрасов. — *Н. С.*) вкладывает в уста моей сестры, был бы вполне уместен в устах какой-нибудь мужички»[1].

Но поэт не искажал исторической правды. Он выявлял (опираясь, кстати сказать, на «Записки» самой М. Н. Волконской) ту широту исторической правды, ту ее значительность, которая превращала «декабристок» в «русских женщин». Княгиня Волконская в поэме, не переставая быть княгиней, становилась «мужичкой», способной на такие слова:

Быть может, вам хочется дальше читать,
Да просится слово из груди!

[1] Архив декабриста С. Г. Волконского/Под ред. М. С. Волконского и Б. Л. Модзалевского. Пг., 1918, т. I, ч. 1, с. XV.

Помедлим немного. Хочу я сказать:
Спасибо вам, русские люди!

. . . .

Пусть много скорбей тебе пало на часть,
Ты делишь чужие печали,
И где мои слезы готовы упасть,
Твои уж давно там упали!..
Ты любишь несчастного, русский народ!
Страдания нас породнили... (III, 80)

«...Самоотвержение, высказанное ими, — писал о декабристках Некрасов, — останется навсегда свидетельством великих душевных сил, присущих русской женщине...» Страдание, самоотвержение, великие душевные силы — вот что роднит «величавую славянку» Дарью и «мужичку» Марию Волконскую.

Большой советский поэт Михаил Исаковский чутко ощутил это родство. Одно из своих стихотворений военных лет, которое сразу же стало знаменитым, он назвал «Русской женщине», почти точно повторив название некрасовской поэмы («Русские женщины»). Причем рассказал Исаковский о русской женщине в стихах, которые оказались близки другой некрасовской поэме — «Мороз, Красный нос».

Новые тенденции проявляются в поздней лирике Некрасова. Его лирика 70-х годов, более чем когда-либо, несет настроение сомнений, тревоги, подчас даже пессимизма. Все чаще образ мира как крестьянского жизнеустройства вытесняется образом мира как общего миропорядка. Масштабы, которыми меряется жизнь, становятся поистине глобальными. Позднюю лирику поэта проникает ощущение общего неблагополучия и катастрофичности. В стихах появляется стремление к максимальной обобщенности, желание осмыслить мир в целом и, как следствие этого, — тяга к исчерпывающей афористичности, к всеохватывающей формуле:

Дни идут... Все так же воздух душен,
Дряхлый мир — на роковом пути...
Человек — до ужаса бездушен,
Слабому спасенья не найти! (II, 400)

Отталкиваясь от конкретных впечатлений и фактов, поэт устремляется к философскому осмыслению жизни:

Страшный год! Газетное витийство
И резня, проклятая резня!
Впечатленья крови и убийства,
Вы вконец измучили меня!

О любовь! — где все твои усилья?
Разум! — где плоды твоих трудов?
Жадный пир злодейства и насилья,
Торжество картечи и штыков!

Этот год готовит и для внуков
Семена раздора и войны.
В мире нет святых и кротких звуков,
Нет любви, свободы, тишины!

Где вражда, где трусость роковая,
Мстящая — купаются в крови,
Стон стоит над миром, не смолкая... (II, 362)

Мир ... в мире ... над миром ... — все время повторяет поэт. Некрасову в это время свойственно мыслить категориями мира. Вот почему его поэзию конца 60—70-х годов не всегда можно мерять мерками 40-х и даже начала 60-х годов, нельзя упорно заключать ее и в рамки собственно народнической идеологии и литературы.

Ощущение «вселенского горя», мира в целом как мира «дряхлого», страшного, сознание безысходности «рокового пути» приводят к новым тенденциям в реализме поэта. И здесь Некрасов достигает громадной художественной силы, подготавливая литературу нового времени, прежде всего поэзию Блока.

Интересно в этом смысле стихотворение «Утро». Сравнительно небольшое, оно стягивает многие сюжеты и образы творчества писателя. Как писал он в стихах тех же лет «Уныние»: «Недуг не нов (но сила вся в размере)». Дело, впрочем, не только в размере. Здесь есть нечто новое во взгляде на жизнь и в том, как эта жизнь представлена. Некрасов 40—60-х годов обычно воспринимает зло как конкретное, индивидуальное, будь то безобразная сцена избиения лошади или надругательство над крепостным человеком. В 70-е же годы зло обобщается, масштаб его укрупняется.

В «Утре» — картина «страшного мира», в котором все «заодно»: и нищая деревня, и город «не краше», и люди, и природа (погода, наводнение, пожар). Здесь как бы пропадают индивидуальные проявления зла и страдания, конкретные носители того и другого, к которым поэт всегда был так внимателен и восприимчив.

Интересно, что почти к каждой строке некрасовского «Утра» можно найти в его же произведениях соответствие — сюжет,

На позорную площадь кого-то
Провезли — там уж ждут палачи... (II, 359) —

и мы вспоминаем:

Вчерашний день, часу в шестом,
  Зашел я на Сенную;
Там били женщину кнутом,
  Крестьянку молодую... (I, 50)

То, что было развернутой картиной, вызывавшей активную реакцию сочувствия, стало простой информацией, а человек исчез за этим — «кого-то».

Торгаши просыпаются дружно
И спешат за прилавки засесть... (II, 360)

И здесь нет обличения торгашей, только констатация:

Целый день им обмеривать нужно,
Чтобы вечером сытно поесть.

Чу! из крепости грянули пушки!
Наводненье столице грозит...

Кто-то умер; на красной подушке
Первой степени Анна лежит. (II, 360)

И «Анна» тут не средство возвеличивания (ср. в «Секрете»: «Имею и Анну с короною», — хвастается герой) и не предмет обличения (первая-то степень и делает ее особенно жалкой).

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой;
Где-то в верхнем эта́же раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...

В первом стихотворении цикла «На улице» — «Вор» тоже была изображена сцена поимки вора:

Спеша на званый пир, по улице прегрязной,
Вчера был поражен я сценой безобразной:
Торгаш, у коего украден был калач,
Вздрогнув и побледнев, вдруг поднял вой и плач
И, бросясь от лотка, кричал: держите вора!
И вор был окружен и остановлен скоро.
Закушенный калач дрожал в его руке;
Он был без сапогов, в дырявом сюртуке;
Лицо являло след недавнего недуга,
Стыда, отчаянья, моленья и испуга... (I, 58)

Какую пристрастность и какое внимание к вору поневоле мы видим в этой развернутой картине! Они находят выражение в предельной индивидуализации изображения.

В «Утре» — сообщение, почти равнодушное:

Дворник вора колотит — попался!
Гонят стадо гусей на убой...

«Похороны», ставшие народной «жалостной» песней, тоже отличает пристальное внимание к судьбе человека, необычная в нее углубленность. Первоначально биография самоубийцы была разработана еще более тщательно. Это очень характерно для некрасовского поэтического метода: чтобы уяснить конкретную судьбу, конкретную жизнь и смерть, ему, судя по черновым записям, нужны своеобразные «леса».

В «Утре» снова лишь «констатация факта смерти»:

Где-то в верхнем эта́же раздался
Выстрел — кто-то покончил с собой...

Чуть ли не кощунственно уравнение этой, да и других смертей с «убоем» гусей.

Вообще в «Утре» предстали, если воспользоваться словами Блока, настоящие «пляски смерти»: убийство («будет дуэль»), «просто» смерть («кто-то умер»), самоубийство («кто-то покончил с собой»). Судьбы, лица, люди исчезают за безличным «кого-то провезли», «кто-то умер», «где-то ... кто-то покончил с собой». Но именно это позволяет рисовать всеобщую драму жизни-смерти «страшного мира».

Однако самое страшное даже не в нагнетании мрачных событий. Ведь рассказано о фактах в своем роде исключительных. Но сама исключительность их поглощена обыденностью раз и навсегда заведенной жизни. Фраза «начинается всюду работа» — экспозиция картины и определение ее обычности и повторяемости. Именно вследствие необычайной концентрированности, сгущенности исключительного оно переходит в свою противоположность. Один из главных и страшных смыслов произведения содержится в этой уничтоженности исключительного обыденностью. Проблема и в том, что сама смерть уже не проблема. Отсюда жуткий и вроде неожиданный образ: «гонят стадо гусей на убой». В разоблачении поэт идет до конца.

В «Утре» Некрасова страшная обнаженность жизни находит выражение и в своеобразной наготе рассказа. Особенность образной структуры произведения заключается в отсутствии «образов», начисто пропадает какая бы то ни было метафоричность, каждое слово упот-

реблено в своем прямом значении и уравнено с другими.

В то же время именно потому, что образы «дряхлого мира», «рокового пути» для поэта так укрупнились, он ищет не только противостоящие положительные начала, но и новую и большую меру для них. Так изменяются образы поэта, а особенно героя и матери. На примере образов героя и матери это проявляется особенно явственно.

Идеал гражданина, героя со временем менялся у Некрасова, все более приобретая качества высшей духовности и идеальности, абсолютизируясь и даже осеняясь именем Христа, осознанного, конечно, совсем не в официальном церковно-православном духе. Дистанция, пройденная на этом пути Некрасовым, явственно отмечается двумя произведениями: «Памяти приятеля» (ныне печатается под названием «Памяти Белинского». — *Н. С.)* и «Пророк». Первое связано с именем Белинского, второе — с именем Чернышевского.

Стихотворение «Памяти приятеля» было написано к пятилетию со дня смерти Белинского. Есть все основания думать, что лишь цензурные обстоятельства не позволили тогда Некрасову назвать имя критика-демократа. В стихотворении создан образ именно и только Белинского. Недаром Тургенев воспользовался строкой «упорствуя, волнуясь и спеша» в своих воспоминаниях о Белинском как точно зафиксированной неповторимой психологической приметой великого критика.

Белинский был для Некрасова «пророком» не менее, чем Чернышевский, Чернышевский был «приятелем» Некрасова еще более, чем Белинский. И все же в одном случае — «приятель», в другом — «пророк».

Хотя судьба Чернышевского, видимо, тоже стояла за образом, создаваемым в «Пророке», смысл стихотворения бесконечно шире. Образ пророка — высший тип героизма, духовности, подвижничества, ни за кем персонально не закрепленный и никем персонально до конца не выраженный. «Памяти приятеля» — только о Белинском, «Пророк» — далеко не только о Чернышевском. Тяга к такому типу особенно характерна для Некрасова 70-х годов и входит в общие поиски высших положительных начал.

Подобно образу героя-гражданина, не оставался неизменным образ матери. Еще в 50-е годы Некрасов со-

здает этот образ в поэме «Рыцарь на час». Здесь слиты в одно и реальные биографические приметы матери поэта, и идеальные начала в ней, в общем выходящие за пределы конкретного лица, хотя и связанные с ним. В дальнейшем, в 70-е годы, этот образ как бы раздваивается и предстает в двух разных произведениях. Более реальный — в поэме «Мать», тесно связанной с ранними некрасовскими разработками этой темы. Поэма «Мать» во многом автобиографична. Образ матери здесь сравнительно с «Рыцарем на час» гораздо более конкретен, а в черновых набросках к поэме были намечены сцены (например, с любовницей отца Аграфеной), которые еще более его обытовляли. Поэма не была закончена и вряд ли только из-за болезни. Уже в начале произведения автор обращался к матери:

Благослови, родная: час пробил!
В груди кипят рыдающие звуки,
Пора, пора им вверить мысль мою!
Твою любовь, твои святые муки,
Твою борьбу — подвижница, пою!.. (II, 416)

Однако вопреки этой заявке из поэмы ушло нечто такое, что было уже в «Рыцаре на час», а именно — идеальность. Зато эта идеальность в бесконечно более высокой степени воплотилась в другом стихотворении — одном из лучших у Некрасова — «Баюшки-баю», созданном менее чем через месяц после того, как прекратилась работа над поэмой «Мать».

В стихотворении «Баюшки-баю» мать — последнее прибежище перед лицом всех потерь, утраты музы, перед лицом самой смерти. Мать утешает, прощает:

Еще вчера людская злоба
Тебе обиду нанесла;
Всему конец, не бойся гроба!
Не будешь знать ты больше зла!
Не бойся клеветы, родимый,
Ты заплатил ей дань живой,
Не бойся стужи нестерпимой:
Я схороню тебя весной. (II, 426)

Таким образом, в поэзии Некрасова есть некая восходящая триада развития образа, более того — идеи матери: мать, мать-родина, мать — высшее идеальное начало. Подобное движение видим и в процессе создания образа, и даже шире — идеи героя: приятель, гражданин, пророк. При этом у поэта происходит своеобразное возвращение к «наивностям» «первоначального

христианства с его демократически-революционным духом»[1], о котором говорил В. И. Ленин.

Конечно, для Некрасова бога как такового, в церковно-ортодоксальном представлении, не существовало. Тем более не приходится говорить о чем-то складывающемся в религиозную концепцию. И все же последние стихи поэта отмечены поисками абсолютного утверждения перед лицом абсолютного отрицания — смерти.

Интересно, что если в поэме «Мать» он, поэт, лирический герой, успокаивает, утешает мать, то в «Баюшки-баю» это делает она:

Пора с полуденного зноя!
Пора, пора под сень покоя;
Усни, усни, касатик мой!
Прийми трудов венец желанный,
Уж ты не раб — ты царь венчанный;
Ничто не властно над тобой!

Не страшен гроб, я с ним знакома;
Не бойся молнии и грома,
Не бойся цепи и бича,
Не бойся яда и меча,
Ни беззаконья, ни закона,
Ни урагана, ни грозы,
Ни человеческого стона,
Ни человеческой слезы. (II, 425)

Но Некрасов слишком твердо стоял на земле, и есть все-таки последнее земное утешение, «властное» над ним до конца:

Усни, страдалец терпеливый!
Свободной, гордой и счастливой
Увидишь родину свою,
Баю-баю-баю-баю! (II, 426)

«Баюшки-баю» и другие поздние стихи вместе с поэмой «Мать» вошли в сборник, который стал как бы поэтическим завещанием поэта.

Свои «Последние песни» — именно так назвал Некрасов книгу, которая вышла в марте 1877 года, — он допевал, будучи смертельно больным. Краткие перерывы в мучительно протекавшей болезни отдавались стихам. Еще раз являл поэт не только колоссальную силу поэтической энергии, но и могучую силу духа. Умер Николай Алексеевич Некрасов 27 декабря 1877 года (8 января 1878 года по новому стилю). Но поэзия его

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 33, с. 43.

продолжает жить, и не только сама по себе. Как всякая великая творческая стихия, она оплодотворила многие таланты, большие и малые, отозвалась в стихах А. Блока и Вл. Маяковского, докатилась до наших дней, сказалась в лирике М. Исаковского и в эпосе А. Твардовского. Новые встречи с Некрасовым — это всегда и встречи с его наследниками и продолжателями, и эти встречи не прекратятся, пока жива русская поэзия, русское слово.

Н. А. Некрасов — литературный критик

«Вот, например, Некрасов, — писал К. Д. Кавелину 7 декабря 1847 года В. Г. Белинский, — это талант, да еще какой!» Казалось бы, в такой характеристике нет ничего необычного. Дело только в том, что великий критик говорит здесь не о Некрасове-поэте, а о Некрасове — авторе литературно-критических статей: «Я помню, кажется, в 42 или 43 году он написал в «Отечественных записках» разбор какого-то булгаринского изделия с такою злостью, ядовитостью, с таким мастерством — что читать наслажденье и удивленье...»[1].

Почти через десять лет другой замечательный русский критик писал уже самому Некрасову: «...Вас узнают даже в мелких журнальных статьях и, конечно, восхищаются, так что, пожалуйста, кончайте эту статью (речь идет о статье «Десятилетие «Современника». — *Н. С.*) и присылайте поскорее. Она, наверное, произведет очень хорошее впечатление в первой книжке»[2]. Это пишет 5 ноября 1856 года Н. Г. Чернышевский. Опять-таки речь, как видим, идет здесь не о Некрасове-поэте, а о Некрасове-критике, которого «узнают» и которым, конечно, восхищаются «даже в мелких журнальных статьях». Что же говорить о крупных журнальных статьях, а таких Некрасов за время своей литературной деятельности тоже написал немало.

Чем является литературная критика Некрасова в истории русской критики и — шире — в истории русской литературы, какое место она заняла в ней, какую роль сыграла?

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 456.

[2] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 14, с. 328.

Обычно отмечается, что роль эта заключалась прежде всего в том, что Некрасов-критик был своеобразным связующим звеном, обеспечившим в русской критике преемственность революционно-демократической традиции после смерти Белинского и до выхода на литературно-журнальную арену Чернышевского, а позднее и Добролюбова. Действительно, критическая деятельность Некрасова падает в основном на 1848—1856 годы. Тот факт, что Некрасов был главой «Современника», в котором заканчивал Белинский и в котором через несколько лет начал Чернышевский, особенно наглядно выявляет эту связь. Тем не менее следует отметить, что Некрасов-критик начал много раньше 1848 года. Его первые литературно-критические выступления относятся еще к 1841 году, продолжаются после прихода Белинского в «Современник», не заканчиваются они и с приходом в «Современник» в 1853 году Чернышевского. Очевидно, Некрасов-критик не был только, так сказать, передатчиком эстафеты.

Общественно-литературная позиция Некрасова совпадала с общественно-литературной позицией Белинского, а позднее — Чернышевского и Добролюбова. Исследователями давно установлено и большое количество совпадений, почти текстуальных. Распространенная в журналистике прошлого века практика, когда критические и публицистические материалы часто не подписывались, вводила в заблуждение многих современников, да и позднейших исследователей, которые готовы были отнести некоторые статьи Некрасова к Белинскому и наоборот.

Так, рецензент «Северной пчелы» приписал такой принципиальной важности манифест нового литературного направления — «натуральной школы», как вступление к сборнику «Физиология Петербурга», именно Некрасову. Между тем «Вступление» было написано Белинским. Другой характерный пример. Речь идет о статье, где критик рисует картину развития русской литературы, которая в лице «натуральной школы» обратилась к жизненной правде: «Отказавшись от изображения бурь и волнений, без сомнения возвышенных и глубоких, возникающих в благовонной атмосфере аристократических зал, при громе бальной музыки и ослепительном освещении, она не гнушается темных дел, страстей и страданий низменного и бедного мира, освещен-

ного лучиной. Теперь в ней уже не редкость произведение, в котором не встретите вы не только князей, графов и генералов, но даже лиц, имеющих обер-офицерский чин, — и она умеет такими произведениями не отталкивать, но привлекать к себе публику... Мир старух, желтых и страшных, посвятивших себя гнилому тряпью, вне которого нет для них ни интересов, ни радостей, ни самой жизни, стариков, сердитых и мрачных, женщин, жалких и возмущающих, которые протягивают руку украдкой и краснеют... детей бледных и болезненных, которые дрожат и скачут от холода, выгнанные на свет божий нуждой из сырого подвала — темен и страшен такой мир, и много надобно было нашей литературе, недавно еще щепетильной и чопорной, передумать и пережить, чтобы решиться снизойти до него — приподнять хоть немного завесу, скрывающую его мрачные тайны, — и она приподняла ее...» (IX, 180—181).

Все здесь говорит за принадлежность статьи Белинскому: общественный пафос, эмоциональный напор, «образность», которая часто делает его статью как бы прорывающейся уже в собственно художественное творчество, наконец, способность вовлекать в разговор о литературе саму жизнь. Недаром многие-многие годы эта статья цитировалась исследователями Белинского как характерная для него. Советские литературоведы и большие знатоки, как Белинского, так и Некрасова, В. Жданов и А. Лаврецкий писали в свое время: «Какой другой писатель тех лет, если не автор «Петербургских углов» (т. е. Некрасов. — *Н. С.*), мог дать критику (т. е. Белинскому. — *Н. С.*) материал для этих потрясающих строк о городской нищете, впервые нашедшей отражение в русской литературе»[1]. Авторы точно ощутили родство Некрасова и Белинского, но, как было позднее установлено, в данном случае писатель и критик, о которых идет речь, оказались одним лицом. Это был Некрасов. Конечно, по отношению к Белинскому Некрасов в литературной критике выступал во многом в роли ученика. Явно под влиянием Белинского как в общем понимании литературного развития, так и в конкретных характеристиках Некрасов рецензирует уже в одном из первых своих выступлений второй том альма-

[1] Жданов В., Лаврецкий А. Революционные демократы и поэзия Некрасова. — «Литературный критик», 1938, № 2, с. 78.

наха «Сто русских литераторов», изданного известным книгопродавцем А. Ф. Смирдиным, альманаха, в котором не оказалось В. Жуковского, но был представлен М. Марков, в котором отсутствовал Н. Гоголь, но присутствовал Н. Веревкин (правда, как раз Веревкина-то Некрасов, в отличие от Белинского, похвалил).

Позднее, анализируя повесть Соллогуба «Тарантас», Некрасов опять-таки явно идет по стопам учителя.

Все это, впрочем, не исключило двух вещей.

Во-первых, далеко не во всех случаях совпадения в оценках тех или иных произведений Белинский предварял Некрасова. Примечательно как раз то, что очень часто некрасовские отзывы появлялись в печати раньше соответствующих отзывов Белинского. «До меня доходили слухи, что Белинский обращает внимание на некоторые мои статейки. Случалось так: обругаю Загоскина в еженедельной газете (имеется в виду «Литературная газета». — *Н. С.*), потом читаю в ежемесячном журнале (т. е. в «Отечественных записках» А. Краевского, в которых тогда сотрудничал Белинский. — *Н. С.*) о том же»[1] (XII, 23). Собственно, именно ранняя критическая работа Некрасова (а впервые Некрасов-критик начал выступать в изданиях Ф. А. Кони «Пантеон» и «Литературная газета») прежде всего и послужила сближению Некрасова и Белинского. Много позднее, уже незадолго до смерти, Некрасов вспоминал: «Отзывы мои о книгах обратили внимание Белинского, мысли наши в отзывах отличались замечательным сходством, хотя мои заметки в газете по времени часто предшествовали отзывам Белинского в журнале. Я сблизился с Белинским»[2]. Некрасов ничуть не преувеличивал, говоря о том, что он «часто» предшествовал Белинскому-критику. Так было, например, с оценкой консервативного романа Загоскина «Кузьма Петрович Мирошев», который Некрасов действительно «обругал» раньше Белинского, и с оценкой романа сотрудника булгаринской «Северной пчелы» Л. В. Бранта «Аристократка».

Во-вторых, Некрасов обнаруживал уже в первую пору своей критической деятельности большую самостоятельность, так что иной раз мнения Некрасова и Белинского оказывались и прямо противоположными.

---

[1] Литературное наследство. М., 1949, т. 49—50, с. 164.
[2] Там же.

Так было со стихами Н. Огарева «Монологи», понравившимися Некрасову и не принимавшимися Белинским, и с повестью П. Кудрявцева «Без рассвета», поначалу восхитившей Белинского и решительно отвергнутой Некрасовым.

Конечно, такая разность тех или иных частных оценок — дело естественное. И конечно, не ими определяется своеобразие Некрасова-критика даже на фоне ведущих критиков эпохи, таких, как Белинский или, позднее, Чернышевский и, с другой стороны, Дружинин.

Обычно особенность Некрасова и отличие его от других критиков усматривают в том, что критические статьи Некрасова почти всегда менее теоретичны. Скажем, в отличие от Чернышевского и — особенно — от Белинского, он избегает рассуждений общего, отвлеченного характера, философско-эстетических и просто философских отступлений. Его критика тяготеет к некоторой беллетризации: пересказ, определенным образом окрашенный, иногда почти фельетонность — вот ее отличительные приметы. Недаром Белинский заметил, что Некрасов-критик пишет в роде, в котором, он, Белинский, писать не может и не умеет[1]. Конечно, в Некрасове здесь уже сказывается, в отличие от человека сороковых годов — Белинского, литератор более позднего времени — фельетон станет существеннейшим и часто очень серьезным жанром в литературе 50-х годов XIX века. Но ведь в конце концов все это (фельетонность, беллетризация и т. п.) внешние, хотя и важные, приметы Некрасова-критика. По сути же своеобразие его как литературного критика и особенности его эстетической позиции более серьезны. Для того чтобы их понять, нужно установить некоторые исходные начала.

Они заключаются в том, что Некрасов-литератор, может быть, одна из крупных в русской литературе XIX века фигур по масштабам и разнообразию своей литературной деятельности. В целом русская литература ко второй половине XIX века входит в пору своеобразных специализаций. В отличие от Пушкина — поэта, критика, драматурга, издателя, даже Толстой — при всем размахе и разносторонности его литературной деятельности — совсем не поэт. Островский — только дра-

[1] См.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 334.

матург. Некрасов начал как поэт, продолжил как драматург, прозаик, критик и снова как поэт, поэтическая деятельность которого наконец потеснила или вытеснила другие роды его литературной работы. Таким образом, мы можем говорить о том, что иные формы литературного творчества Некрасова — и критика тоже — в отличие, например, от критики Белинского или Чернышевского, во многом определяются его становлением как поэта, поясняют его поэтическое развитие и, в свою очередь, им поясняются. Что же касается собственно критики, то она у Некрасова в меньшей мере подвластна собственно теоретической мысли.

Критика Некрасова не только сопутствовала критике Белинского или Чернышевского, но и как бы компенсировала некоторые аспекты их критической деятельности, корректировала ряд односторонностей, характерных для их критической работы, иногда оказывала на нее и прямое влияние. Как мы отметили, Некрасов был разносторонним художником, прежде всего поэтом, а это рождало и в критическом подходе к явлениям искусства особый эстетический универсализм.

Первый неудачный опыт Некрасова в поэзии — сборник стихов «Мечты и звуки» — надолго отвратил его от занятий поэтическим творчеством как таковым. Поиски своего места в литературе, своего поэтического стиля, своего художественного рода совершались многообразно и, в частности, через критику. Конечно, вряд ли правомерно искать неких сверхсмыслов в любом журнально-критическом выступлении молодого Некрасова. Многое тогда делалось в порядке обычной литературной поденщины, носило подчас случайный характер. И все же основные идейно-художественные тенденции проступают с самого начала. Прежде всего следует отметить, что критическая работа молодого Некрасова развивается не столько под знаком утверждения, сколько под знаком отрицания. Это явно связано с тем, что Некрасов внутренне прежде всего стремится уйти от любого негативного опыта. И делает он это непосредственно, «поэтически», художественно не приемля такой опыт. Потому-то статьи или рецензии его не столько аналитическое рассмотрение произведения, не столько теоретическое осмысление его, сколько живая, как бы поэтическая демонстрация, основанная на пересказе, подборе цитат и т. п. Негативные же, так сказать, за-

дачи определили во многом и весь стиль критических статей молодого Некрасова, насмешливый, фельетонный, подчас просто пародийный. Такова, например, характеристика повести Загоскина «Официальный обед» в рецензии на книгу «Сто русских литераторов».

Уже с начала 40-х годов Некрасов-писатель обращается, резко оттолкнувшись от собственного романтического опыта, как он проявился в «Мечтах и звуках», к жизни, к нравам, к быту. Тем большее неприятие вызывает у Некрасова-критика псевдореалистическая нравоописательная литература, представленная прежде всего произведениями Ф. Булгарина. Именно ядовитостью рецензии на булгаринские «Очерки русских нравов» и восхищался Белинский. В «Очерках» большое место занимала фигура самого рассказчика, т. е. Булгарина. Поэтому иллюстрировавший булгаринское произведение художник Тимм воспроизвел фигуру рассказчика, сохранив портретное сходство с автором в ряде картинок, в частности и к очерку «Ночной извозчик», на которой, по словам Некрасова, «изображен господин весьма подозрительной наружности в бекеше, в картузе... Что за охота рисовать такие отталкивающие физиономии, и притом в очерках *русских* нравов!» Курсив слова *русский* дополнительно указывал на нерусского по происхождению Булгарина. Исследователь Некрасова М. Гин справедливо сопоставил рецензию со стихотворением того же 1843 года «Говорун», где Некрасов опять-таки, имея в виду «Очерки русских нравов», называет Булгарина:

Одетого как барина
Во всей его красе,
Увидишь тут Булгарина,
В бекеше, в картузе. (I, 177)

С собственной художественной практикой соотносятся многие театрально-критические статьи и рецензии Некрасова, которые заняли в его ранней литературной работе очень большое место. Этому способствовали и внешние обстоятельства. Издания Ф. А. Кони, в которых начинал Некрасов, или много писали о театре, как «Литературная газета», или были специально театру посвящены, как «Пантеон русского и всех европейских театров».

Театральные подмостки той поры заполняли в основном произведения двух родов: в роли «высокого»,

«идейного» искусства выступали казенная псевдопатриотическая драма и мелодрама, развлечение взял на себя водевиль: русский, французский или — чаще русско-французский, т. е. представлявший переделки с французского на русский лад. Некрасов выступил решительным противником драматургии первого рода. Поводом послужил выход в 1842 году «Драматических сочинений и переводов» Н. А. Полевого, когда-то, до закрытия в 1834 году издававшегося им «Московского телеграфа», замечательного журналиста. Резкий поворот Полевого вправо выразился, в частности, и в такой парадоксальной форме: писатель, чей журнал был закрыт за напечатание отрицательного отзыва на псевдопатриотическую драму Н. Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», сам стал поставщиком драм такого толка. Речь, таким образом, шла уже, собственно, не о драматургии, а о судьбе человека, которого многие рассматривали как ренегата. Соответственно, у Некрасова, по существу, не критическая статья, а памфлет.

Сам Некрасов, естественно, таких драм не писал, как, впрочем, и мелодрам (единственным его опытом этого рода является «Материнское благословение, или Бедность и честь»; кажется, именно собственная критика чужих мелодрам избавила Некрасова от работы над новыми своими).

Думается, именно критическая работа способствовала четкому осознанию и противопоставлению двух типов патриотизма, на котором Некрасов многократно настаивал. Уже в 1847 году в рецензии на «патриотическую» поэму Н. Сушкова «Москва» он недаром вспомнил и «патриотическую» драматургию: «Вот он, тот жалкий и странный патриотизм, который еще недавно был в таком ходу у некоторых русских сочинителей, особенно драматургов; теперь нет ничего проще, как понять его надменную надутость и лживость; но давно ли еще многие видели величие, могущество и заслугу русской земли именно в том, в чем и теперь видят все это патриоты, подобные нашему сочинителю, и не подозревают истинных заслуг и достоинств восхваляемой ими страны...» (IX, 176).

Сложнее с водевилем. Водевили Некрасов писал, многие из них (и в течение многих лет) ставились в театрах. Конечно, можно отметить сравнительную содержательность и демократическую окраску некрасов-

ских водевилей на общем фоне. Тем не менее, конечно, освобождение от работы в этом жанре было необходимым этапом в становлении Некрасова как великого явления русской культуры. И здесь критическая мысль даже обгоняла художественную практику. Критика Некрасовым водевиля была уже не только критикой, но и самокритикой, причем публичной и отчетливо персональной. Так, Некрасов-критик дважды осудил Некрасова-драматурга за водевиль «Феоклист Онуфрич Боб».

Нарастающая сила критического отношения к водевилю приводит Некрасова в конце 40-х годов (статья 1847 года «Современные записки») к осуждению и отрицанию этого жанра. Критика Некрасова здесь во многом была критикой изнутри, критикой человека, хорошо изучившего механизм жанра, пытавшегося приспособить его к новым задачам (водевиль 1844 года «Петербургский ростовщик») и вполне убедившегося в невозможности такого обновления.

Может быть, потому-то Некрасов-критик, как никто в журналистике того времени, сумел анатомировать водевиль, выясняя его природу, произнести приговор явлению, мешающему развитию драматической литературы: «Говоря вообще, наша драматическая литература не имеет ничего общего с остальною литературою, которой не отказывают в некоторой степени жизни и движения даже самые строгие ценители и судьи. Но ничто живое и современное не отразилось на наших сценических произведениях. Здесь все мертво и неподвижно. Не говоря о том, что водевиль наш тяжеловесен, все в нем до крайности бесцветно, а главное — старо, старо!.. (IX, 554). С тем большим вниманием присматривался Некрасов к тому, что отличалось на этом сером фоне жизненностью и достоверностью. Отсюда чрезвычайно положительная оценка Некрасовым комедии Тургенева «Холостяк». Характерно также, что Тургенев вполне согласился с теми критическими замечаниями, которые сделал Некрасов, и в дальнейшем учел их.

Немало сил отдал Некрасов-критик борьбе с романтизмом как эпигонским явлением, и не только литературным, но общемировоззренческим, интеллектуальным, даже бытовым. И здесь Некрасов вполне солидарен с Белинским. Образы идеальных романтиков в их разновидности и вероятной эволюции, созданные в статьях Некрасова, во многом перекликаются с аналогичными

образами в статьях Белинского и вполне вписываются в борьбу, которую вела с романтическим мироотношением передовая русская литература того времени.

Но такая борьба носила для Некрасова особый характер. У Некрасова это, в отличие, например, от Белинского, был и сложный процесс изживания собственных романтических иллюзий. По воспоминаниям современника А. С. Суворина, Некрасов признавался в том, что он, находя в себе самом «пропасть идеализма», «стал убивать его»[1]. Тем не менее такое «убийство» совершалось с некоторой оглядкой. И здесь явно сказывался Некрасов-поэт. Некрасов-критик помогал расправиться с романтизмом Некрасову-поэту, но Некрасов-поэт корректировал критика в таких, например, стихах, как «Пускай мечтатели осмеяны давно» 1845 года, — чрезвычайно показательных. Пройдет некоторое время, и, вполне сохранив отрицательное отношение к эпигонам романтизма, Некрасов-критик с большим вниманием будет присматриваться ко всему, что несет «поэтичность», «идеальность», «романтизм». Впрочем, до поры до времени он в соответствии с духом времени и в полном согласии с Белинским ратует за максимальную правду жизни, как она понималась теоретиками и практиками «натуральной школы», в которой Некрасов был вместе с Белинским заглавной фигурой. Более всего это проявилось в рецензии на сборник «Физиология Петербурга».

В шутливо-пафосном обращении к книге Некрасов писал: «Ты возложила на себя обязанность трудную, щекотливую, даже в некотором отношении опасную... Ты должна открывать тайны, подсмотренные в замочную скважину, подмеченные из-за угла, схваченные врасплох; на то ты и физиология, то есть история внутренней нашей жизни, глубокой и темной...» (IX, 142—143).

С точки зрения этого принципа правдивого, неприкрытого изображения жизни Некрасов подходил и к критической оценке литературы о народе и для народа. Предваряя многие оценки Белинского, Некрасов рецензирует издававшиеся в 1844—1845 годах для народа реакционным журналистом В. Бурнашовым «Воскрес-

[1] Незнакомец (А. С. Суворин). Недельные очерки и картинки. — Новое время, 1878, № 662, 1 янв.

ные посиделки», сборники, столько же заключающие в себе в совокупности всех своих материалов (пословиц, поучений, «бывальщин» и т. п.) фальшивый идеализированный образ народа, сколько и предназначеные для такого нереального народа. Критическая работа Некрасова в это время прямо совпадала с собственной работой над «физиологией» народной жизни. Ведь первые произведения Некрасова о народе как раз отличает аналитичность, которой не знала до того русская поэзия («В дороге»). Более того, поэтическая практика Некрасова не только соотносится с его критической работой, но иногда прямо из нее вырастает. В первом пятке «Воскресных посиделок», о которых писал Некрасов, рассказывалось о богатом купце, забывшем в извозчичьих санях 30 тысяч рублей. Вся история в «Воскресных посиделках» носила подчеркнуто «моральный» характер и имела благополучный конец: извозчик возвращал деньги, вознаграждался купцом и, в свою очередь, разбогател. История эта приобретала тогда характер уже постоянного «сюжета» из народной жизни: о том же еще до «Посиделок» рассказывал в своем «Ночном извозчике» Булгарин. Потому же, наверное, к этому сюжету и обратился Некрасов-критик, рецензируя еще булгаринские «Очерки народной жизни». Потому же Некрасова-критика поддержал Некрасов-поэт, автор стихотворения «Извозчик».

Конец той же самой истории у Некрасова иной: упустивши возможность заполучить деньги, извозчик повесился. Но конец был иным потому, что по сути иной оказалась и вся история, лишенная благодарности благородного купца, и потому, что было указано на главную социальную причину всей трагедии: с деньгами ушла единственная для крепостного извозчика возможность выкупиться на волю.

Таким образом, защита Некрасовым принципов «натуральной школы» в критике во многом соответствовала практике Некрасова-поэта, автора таких стихов, как «Вино», «Извозчик», «В дороге». Но поэзия есть поэзия. Сам Некрасов однажды заметил: «Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис». Движение Некрасова на новых поэтических путях, отмеченное, как мы уже сказали, невиданной до того в поэзии «физиологичностью» и социальной аналитичностью, оказалось чревато издержками и потерями в «синтезисе», в поэтических обобщени-

ях, грозило эмпиричностью и натурализмом. Исследователи неоднократно отмечали известную натуралистичность народной речи, например, в стихотворении «В дороге», подобную которой мы уже не найдем у зрелого Некрасова — автора «Коробейников» или «Мороза...». Сам Некрасов по поводу стихотворения «Так, служба! Сам ты в той войне...» сообщил, что основано оно на достоверном факте: «Не люблю этой пьесы, хотя буквально она верна — слышал рассказ очевидца Тучкова (впоследствии московского генерал-губернатора)». В 1871 году поэт писал нечто подобное о стихотворении «Знахарка»: «Что Вы о моих стихах? Они просто плохи, а пущены для последней строки (речь идет о строке: «Как от господ отойдем мы на волю». — *Н. С.*). Умный мужик мне это рассказал, да как-то глупо передалось и как-то воняет сочинением. Это, впрочем, всегда почти случается с тем, что возьмешь вплотную с натуры» (X, 438—439). Принципы правдивого, достоверного искусства в «натуральной школе» иной раз реализовывались как готовность «вплотную брать с натуры». Для поэзии с ее тягой к «синтезису» это действительно могло обернуться и оборачивалось дополнительной сложностью. Отсюда новое внимание Некрасова к поэзии, предлагавшей такой «синтезис», — романтической, и западной (Гейне, Гюго — с ними связан целый ряд стихотворений Некрасова 40-х годов), и русской (повторное, так сказать, обращение к Жуковскому, к Лермонтову). Казалось бы, преодоленная и в критических статьях, и в пародиях романтическая традиция вновь в снятом виде начинает входить в творчество Некрасова.

Именно развитие Некрасова-поэта определило особое, сравнительно с Белинским, внимание к поэзии и в некрасовской критике. Если Белинский в конце своего пути более чем сдержан в своем отношении к поэзии, то по мере времени Некрасов к ней все более внимателен и чуток. Еще в середине 40-х годов Некрасов-критик в полном соответствии с подобными же суждениями критика Белинского пишет в одном из фельетонов: «...за особенное счастье почитаю объявить, что в прошлом году стихотворений вышло так мало, что нельзя не порадоваться за русскую литературу от души... А давно ли?.. помните ли вы время, когда не проходило дня, чтоб не явился новый поэт, новое стихотворение, время, когда все, даже г. NN, даже г. ММ, даже я —

увы! даже я! — писали стишки, время, погибшее безвозвратно и бесплодно и для литературы и для тех, которые приносили на «алтарь ее» свои жертвы, свои «стихотворения»... Помните ли вы его?.. Время было хорошее!.. Бездна шума, бездна литературного движения, тысячи поэтов, «провозвестников» и «учителей» с вдохновенным челом, — а в результате...

Стишки!.. стишки! давно ль и я был гений,
Мечтал... не спал... пописывал стишки?..
О вы, источник стольких наслаждений,
Мои литературные грешки!
Как дельно, как благоразумно-мило
На вас я годы лучшие убил!..
В моей душе не много силы было,
А я и ту бесплодно расточил!
Увы!.. стихов слагатели младые,
С кем я делил и труд мой и досуг,
Вы, люди милые, поэты преплохие,
Вам изменил ваш недостойный друг!..» (V, 516)

Еще раньше Некрасов заявил, что русский читатель «вдруг круто повернул на прозу — и поэтов не стало» (IX, 165). Но дело было не только в читателях, но и в сложных процессах, совершавшихся в самой поэзии, и прежде всего в творческом развитии поэта, которому суждено было возглавить новое поэтическое направление, т. е. Некрасова.

В 1845 году Некрасов, как мы видели, шутливо восклицает: «Даже г. NN, даже г. MM, даже я — увы! даже я! — писали стишки...» Допустим, что здесь речь идет о стихах, подобных вошедшим в его первый сборник «Мечты и звуки». Но ведь к 1845 году Некрасов укрепляется, и в поэтическом творчестве тоже, на позициях «натуральной школы», создает сам ту поэзию мысли, о которой неоднократно писал «Современник» и за которую хвалил стихи Некрасова этой поры Белинский: «...при своем замечательном таланте внес в них и мысль сознательную и лучшую часть самого себя»[1]. Между тем к концу 40-х годов поэтическое творчество Некрасова становится все менее интенсивным и, наконец, по сути, прекращается. То обстоятельство, что русская литература после 1848 года начинает жить в условиях, которые получили название «мрачного семилетия» (1848—1855), всего не объясняет. Известное ослабление поэтического напора у Некрасова наблюдается уже до 1848 года, но-

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 12, с. 456.

вый поэтический подъем (в частности, и обращение в стихах к народной жизни) начинается задолго до 1855 года.

Очевидно, мы вправе говорить о некоем внутреннем кризисе, который переживает не только вся русская поэзия, но и поэзия самого Некрасова. Внешне это у Некрасова выглядит так. 1847 год — четыре стихотворения. Плюс одно шутливое и автором не включавшееся в собрание его стихотворений. 1848 год — одно-два стихотворения. Плюс одно, опять-таки автором в собрание не включавшееся. Осознание общего поэтического кризиса заставило искать и выхода из него. Естественно, что именно Некрасов возглавил поиск, и замечательно, что сделал это не только Некрасов-поэт, но и Некрасов-издатель и Некрасов-критик.

Прежде всего начинает меняться общее отношение в «Современнике» к поэзии. Она все чаще толкуется уже не как явление отмершее, но как больное, и как такое больное, которое должно выздороветь. «В применении к предшествовавшей стихотворной эпохе, — писал Некрасов, имея в виду жесткие осуждения стихов, — когда люди без таланта и призвания угрожали наводнить всю литературу плохими стихами, это было хорошо, даже необходимо. Но нам кажется, что теперь, когда дело сделано, нужно более снисхождения, более внимания к появляющимся поэтам» (IX, 192). Если раньше Некрасов-критик вслед за Белинским или вместе с ним склонен был отдать решительное предпочтение прозе, то теперь у Некрасова акценты переставляются: «...поэтический талант, хоть и не обширный, лишь бы самостоятельный стоит десяти талантов повествовательных, потому что такие таланты редки во всех литературах» (IX, 192). Характерно это указание: «...лишь бы самостоятельный». Ведь и для самой некрасовской поэзии проблема самоопределения в эти годы проблема номер один. «Современник» предпринимает целый критический поход в поэзию и за поэзию. В течение одного лишь 1850 года в рамках широко задуманного цикла появляются четыре большие «поэтические» статьи: об Огареве, о Фете, о Веневитинове. А открыл эту серию сам Некрасов статьей «Русские второстепенные поэты».

Любопытно как раз то, что «Современник» начал не с Пушкина, не с Лермонтова, а с пусть второстепенных, но даже перед лицом Пушкина и Лермонтова сохра-

ниВших самостоятельность поэтов. Ведь именно влияние Пушкина и Лермонтова как внешнее подражание им прежде всего и нуждалось в преодолении. «Пушкин и Лермонтов, — пишет Некрасов, — до такой степени усвоили нашему языку стихотворную форму, что написать теперь гладенькое стихотворение умеет всякий владеющий в некоторой степени механизмом языка...» (IX, 191). Достаточно характерны поэтические имена, к которым обратился журнал. Это либо новые поэты, отмеченные яркой индивидуальностью, — Фет; либо поэты, близкие к направлению, которое скоро определится как «некрасовская школа», — Огарев; либо поэты, чье творчество особенно явно заявило или готовилось заявить себя как «поэзия мысли», — Веневитинов.

Характерно и то, что статья Некрасова названа «Русские второстепенные поэты». Он обращается к тому, что являлось или считалось поэтической периферией, и стремится там найти новое поэтическое слово. И находит его. Тютчев! Некрасов-критик чутко ощущал необходимость нового подъема в русской поэзии, возможность такого подъема и энергично готовил такой подъем, даже предваряя Некрасова-поэта. Недаром спустя некоторое время критик иного лагеря, Николай Страхов, сетуя на новый поэтический отлив и вспоминая пришедших в литературу 50-х годов поэтов, писал: «Некоторых из них вывел перед читателями сам Н. А. Некрасов, человек с большим вкусом и искреннею любовью к литературе, но и такое покровительство им не помогло»[1]. Это не так. Не только деятельность Некрасова-поэта, но именно «покровительство» Некрасова-критика, Некрасова-издателя очень помогло новому становлению русской поэзии. Так, хотя Тютчев начал печататься очень давно, еще со второй половины 20-х годов, именно статья Некрасова «Русские второстепенные поэты», в основном посвященная Тютчеву, стала вторым его «открытием» и выражением уже традиционного для журнала отношения к поэту, продолжением и развитием пушкинского подхода к поэзии Тютчева.

Первое, что отметил единственный к тому времени развернуто о Тютчеве написавший критик Некрасов, была самобытность. Говоря в статье «Русские второстепен-

[1] Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888, с. 12.

ные поэты» о действительно второстепенных поэтах, он чутко указал на влияние Пушкина, Лермонтова, на собственное: «Если в первых двух стихотворениях довольно явно влияние Пушкина и автора нескольких стихотворений, рассеянных по журналам и сборникам, который теперь уже стихов не пишет (здесь Некрасов имеет в виду себя. — *Н. С.*), то на последних двух нельзя не заметить влияния Лермонтова» (IX, 197). Это о стихах Вл. Солоницына. «Недостаток самобытности» отмечает он в стихах Н. Спиглазова.

Говоря же о великих явлениях русской поэзии, Некрасов указывает как на главную их отличительную особенность — на самобытность: «Собственно, публика считает у нас за последний литературный период пять поэтических имен: Пушкина, Жуковского, Крылова, Лермонтова, Кольцова; некоторые причисляли к ним г. Бенедиктова, но о таковых не следует упоминать. Что касается до первых пяти, то они, действительно, могут быть названы светилами русской поэзии, из которых каждое светит своим собственным светом, не заимствуя ничего у другого» (IX, 203). И отличительная особенность Тютчева — самобытность: «Только талантам сильным и самобытным дано затрагивать такие струны в человеческом сердце; вот почему мы нисколько не задумались бы поставить г. Ф. Т. рядом с Лермонтовым» (IX, 207). Затем Некрасов решительно и смело вновь ставит стихи Тютчева «рядом с лучшими произведениями русского поэтического гения» (IX, 221).

Вероятно, Тютчев был для Некрасова предметом спора еще с Белинским. Во всяком случае, одно место статьи весьма похоже на отзвук такого спора. Как известно, Белинский охотно пользовался такими категориями, как талант, гений, а в связи с творчеством Кольцова ввел несколько необычный термин «гениальный талант». «Беседующий теперь с читателями, — пишет Некрасов, — крепко не любит педантических разделений и подразделений писателей на гениев, гениальных талантов, просто талантов и т. д. — ... Подобные деления ему казались (отметим, что речь идет о прошедшем времени. — *Н. С.*) более или менее произвольными и всегда смешными» (IX, 220).

Что касается оценок Тютчева Белинским, то это был редчайший для великого критика случай полной глухоты. Произведения тютчевской лирики неизбежно по-

падали для него в ряд тех действительно даже не второразрядных, а третьеразрядных стихов, которые «не заслуживают особенного внимания ни в каком отношении»[1], о которых «было бы слишком невеликодушно со стороны рецензента даже и упоминать»[2]. «Упомянул» Тютчева Белинский лишь однажды в сноске[3]. Таким образом, Тютчев, возможно, уже был предметом спора Некрасова с Белинским, и, значит, статья вынашивалась долго и входила в более общий спор Некрасова с Белинским о месте и роли поэзии, приобретая и определенный полемический характер.

Но почему именно Некрасов обратился именно к Тютчеву? Только ли желание восстановить историческую справедливость двигало им? Удивительная прозорливость Некрасова — критика поэтов прямо связана с внутренним развитием Некрасова-поэта. Обычно нам невольно представляется Некрасов во всем объеме его прижизненной и особенно посмертной славы; Некрасов — великий поэт, бросающий взгляд во второй ряд, извлекающий из забвения стихи Тютчева и осеняющий их своим авторитетом. А ведь в конце 40-х годов, когда писалась статья «Русские второстепенные поэты», Некрасов еще не выступал в этом качестве и уж тем более сам о себе так не думал. Даже через семь лет он будет ошеломлен успехом своего, по сути, первого сборника стихов, который, кстати сказать, вышел на два года позднее первого сборника Тютчева. Взгляд Некрасова на Тютчева уж никак не взгляд на второстепенного поэта (он и говорит о нем как о второстепенном лишь по степени известности, а не по истинному поэтическому значению), не взгляд сверху вниз, а скорее снизу вверх, на давно сложившегося, хотя и забытого, но великого поэта.

Некрасов-критик открывал Тютчева для читателя, но, может быть, еще более открывал его для себя, удивляясь, что Тютчев забыт, ставя его в первый ряд («... г. Ф. Т. принадлежит к немногим блестящим явлениям в области русской поэзии») (IX, 205), в котором Некрасов тогда себя-то никак не числил. Напомним, что в конце 40-х годов сам Некрасов весь в поиске, со спадами и кризисами, почти ничего не печатает. Поиск

---

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 2, с. 410.
[2] Там же, с. 496.
[3] Там же, т. 4, с. 342.

себя, проблема самобытности для него проблема номер один. В этой ситуации Тютчев приобретал для Некрасова принципиальное значение уже самим фактом своего существования. Все это бесконечно усиливало основной пафос критической статьи Некрасова. Некрасов первый написал о «присланных из Германии» стихах Тютчева, которого до того относили к «немецкой школе поэтов»: «Прежде всего скажем, что хотя они и присылаемы были из Германии, но не подлежало никакому сомнению, что автор их был русский: все они написаны были чистым и прекрасным языком, и многие носили на себе живой отпечаток русского ума, русской души» (IX, 204).

Некрасов первым в русской критике сказал о Тютчеве как великом поэте. Потому-то к его оценкам возвращались позднее почти все писавшие о Тютчеве, а зять Тютчева и его биограф, известный поэт и публицист И. С. Аксаков назвал статью Некрасова замечательной статьей, в которой «Некрасов является истинным знатоком и ценителем поэтической красоты»[1].

Некрасов-критик ощущал органичность нового этапа в развитии русской поэзии, его насущность и его высокий уровень. «...Никак не можем согласиться, — писал Некрасов, полемизируя с поэтом-«старожилом», им же созданным в одной из рецензий образом, — с сожалением его о том, что посредственные поэты выводятся. Кажется, нечего жалеть! Если они выводятся, значит, так тому и быть должно. В поэзии наша публика представляет нечто особенное; требовательность ее в этом отношении превосходит требовательность других, даже более образованных европейских публик. В то время, как в Германии и во Франции... посредственные поэты издают целые томы бледных и вялых стихов (а если издают, то, стало быть, и находят читателей), у нас издание книги посредственных стихов — дело убыточное и даже бросающее на автора какую-то нелестную тень...» (IX, 242).

Именно некрасовский «Современник» во многом выводил на широкую литературную арену и Тютчева, и Фета, и Полонского, и Ап. Майкова. Некрасов, например, одним из первых указал на уникальный характер дарования Фета.

[1] Аксаков И. С. Биография Федора Ивановича Тютчева. М., 1886, с. 37.

Любопытно, что Некрасов — издатель и критик — явно более точно ощущал новаторский характер поэзии Фета, чем, например, такой признанный поэтический судья, как Тургенев. А. Панаева вспоминает: «Фет задумал издать полное собрание своих стихов и дал Тургеневу и Некрасову carte blanche выкинуть те стихотворения из старого издания, которые они найдут плохими.

У Некрасова с Тургеневым по этому поводу происходили частые споры. Некрасов находил ненужным выбрасывать некоторые стихотворения, а Тургенев настаивал. Очень хорошо помню, как Тургенев горячо доказывал Некрасову, что в одной строфе стихотворения: «Не знаю сам, что буду петь, — но только песня зреет!» Фет изобличил свои телячьи мозги»[1].

В то же время Некрасов удивительно точно очертил область Фета как область особого рода лирики. «Он, — сообщает Некрасов Тургеневу, — написал поэму «Липки», по-моему, плохую до значительной степени. Я за ней не погнался. Нет, поэмы — не его дело.

Если б Фет был немного меньше хорош и наивен, он бы меня бесил страшно: да, ненадломленный!» (X, 275). Эти суждения оказались не только своевременным применительно к поэзии Фета диагнозом, но и долгосрочным прогнозом.

В иных условиях некоторые особенности поэзии Фета выступят в иной роли. Некрасов через десять лет иронически скажет о поэтах — «птицах-певчих», главу которых он увидит именно в Фете. И поэзия того же Фета, замолчавшего в 50-е годы, пребывавшего тогда в своеобразном творческом кризисе, явно такую оценку оправдает.

Нужно иметь в виду, что выдающаяся роль Некрасова в русской критике была не только непосредственной, но и, так сказать, опосредованной. Как глава и фактический издатель ведущего журнала времени Некрасов определил в переломный момент переход критического отдела в руки Чернышевского и позднее — Добролюбова и многими собственными критическими выступлениями солидаризировался с ними. Показательно, что Некрасов начинает в 1855 году работу над одним из основных регулярных критических материалов «Современника», так называемыми «Заметками о журналах», совместно

---

[1] Панаева А. Я. (Головачева). Воспоминания. М., 1956, с. 195.

с В. Боткиным, а заканчивает с Чернышевским. Он буквально сам из рук в руки передает критику «Современника» революционному демократу.

Традиция журнальных обозрений в «Современнике» была давней. Их вели в конце 40-х — начале 50-х годов А. Дружинин, затем И. Панаев. Довольно вялые «Письма иногороднего подписчика о русской журналистике» Дружинина и близкие им по отсутствию живого общественного темперамента панаевские «Заметки и размышления Нового Поэта о русской журналистике» соответствовали понижению тонуса общественной жизни, происшедшему в эпоху «мрачного семилетия». С его окончанием Некрасов взял в свои руки жанр журнально-критического обозрения и сразу же обратился через голову Дружинина и Панаева к традиции обозрения, каким оно было во времена Белинского. Отсюда тот общий, в духе великого критика, взгляд на состояние литературных дел. Отсюда энергия побуждающего к активным действиям призыва. «Литература не должна наклоняться в уровень с обществом в его темных или сомнительных явлениях. Во что бы ни стало, при каких бы обстоятельствах ни было, она должна ни на шаг не отступать от своей цели — возвысить общество до своего идеала, — идеала добра, света и истины! Иначе она потеряет все свое благодетельное влияние и придет к самым безотрадным результатам...» (IX, 325). В соответствии с этим принципом определялись и задачи критиков: «Учите нас быть лучшими, чем мы есть... растолковывайте нам наши обязанности, человеческие и гражданские...» (IX, 291).

В какой же мере сам Некрасов следовал этим принципам? Некрасов-поэт и Некрасов-критик?

Обычно как прямое выражение этих принципов рассматривается знаменитое стихотворение «Поэт и гражданин». Между тем стихотворение «Поэт и гражданин» далеко не однозначно, если обратиться к нему во всех его слагаемых, а не к тем или иным фразам. Вряд ли случайно стихотворение развилось из другого стихотворения «Русскому писателю», которое действительно носило характер только прямой декларации. Новое же стихотворение из монолога стало диалогом, из проповеди — исповедью. Случайно ли это? Остановимся здесь на одном вопросе, особенно важном для понимания общей литературно-эстетической позиции Некрасова.

В «Поэте и гражданине» возникает образ Пушкина и пушкинские стихи, причем такие, которые в обстановке конца 50-х — начала 60-х годов рассматривались как одиозные и часто привлекались в защиту принципа искусства для искусства его сторонниками или служили — уже для деятелей радикального лагеря — предметом нападок на самого Пушкина как на сторонника искусства для искусства. Это знаменитые строки, противопоставляемые у Некрасова поэтом призывам гражданина:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

Часто такая апелляция здесь к Пушкину рассматривается как колебания поэта (и даже стоящего за ним Некрасова) в сторону либерализма. Именно в этом и подобном случаях напоминаются известные ленинские слова о колебаниях Некрасова между либералами и Чернышевским. Между тем проблема таких некрасовских «колебаний» решается политически четко и ясно. По сути, о них рассказал сам Чернышевский. Речь шла о главном социальном и политическом вопросе эпохи (вспомним, что В. И. Ленин говорит о нем же, когда пишет о либеральных колебаниях Герцена) — об отмене крепостного права и о том, как она будет проведена. Чернышевский вспоминает, что, несмотря на все его разъяснения, Некрасов продолжал надеяться на реформу и верить в то, что она может быть проведена в интересах крестьян. Лишь опубликование царского манифеста раскрыло ему глаза.

В «Поэте и гражданине» же речь пока о другом, об отношении к Пушкину. Самое замечательное, что истинность пушкинских слов признает в некрасовском стихотворении не только поэт, но и гражданин. Его возражения — не опровержение неопровергаемого Пушкина, это опровержение поэта, который «не Пушкин». Пушкин же прав и в этих словах, точно так же как и в восславлении свободы «вслед Радищеву», безусловно, в каждой строке и навсегда.

Вообще, Некрасов именно в 50-е годы обнаруживает удивительно глубокое понимание Пушкина. Без такого понимания вряд ли было бы возможно и собственное Некрасова дальнейшее поэтическое становление.

Отсюда и гневная отповедь, которую дал Некрасов-

критик в «Заметках о журналах» нападкам на Пушкина со стороны Ксенофонта Полевого. «Мы первые знаем, что Пушкин не нуждается в защите, и пишем эти строки только для успокоения нашего личного негодования... да еще, может быть, с благодарностью прочтут нас люди очень молодые, но успевшие уже полюбить литературу и в ней Пушкина» (IX, 364). Отсюда и постоянные призывы к молодым людям, казалось бы неожиданные в эту пору для критика демократического лагеря: учиться у Пушкина. «Поучайтесь примером великого поэта любить искусство, правду и родину и, если бог дал вам талант, *идите по следам Пушкина*, стараясь сравниться с ним, если не успехами, то бескорыстным рвением, по мере сил и способностей, к просвещению, благу и славе отечества!» (IX, 364).

В литературной критике того времени остро дебатировался вопрос о пушкинском и гоголевском направлениях. Определение «пушкинское» часто служило синонимом лишь артистического, «вечного» чуждого заботам времени искусства, которое защищали — и чем дальше, тем с большим ожесточением — либеральные критики. Под «гоголевским» понимали искусство социальное и злободневное. Именно на нем настаивала демократическая критика. При этом часто имело место достаточно произвольное истолкование как самого Пушкина, так и Гоголя.

Внимание к Пушкину и Гоголю тем более обострилось, что в 1855 году вышли подготовленные П. Анненковым «Сочинения Пушкина», содержавшие и некоторые неизвестные ранее его произведения, а первый том включал и «Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина». Вместе с тем почти одновременно вышло первое посмертное Собрание сочинений Гоголя и «Сочинения Н. В. Гоголя, обнаруженные после его смерти», включившие отрывки из второго тома «Мертвых душ» и «Авторскую исповедь». О Пушкине писал Дружинин. Писал и Чернышевский.

Статьи Дружинина о Пушкине имеют две стороны. Он не случайно обратился к Пушкину для защиты принципов «вечного» искусства, ибо пушкинская поэзия колоссальных, как бы выходящих за пределы своего времени масштабов была действительным образцом такого искусства: иное дело, что она вырастала на конкретной социально-исторической почве, определялась ею, и

на эту-то сторону дела Дружинин закрывает глаза. Дружининская статья о Пушкине была одной из первых (после Белинского) развернутых оценок пушкинского творчества как явления громадного, мирового масштаба. Дружинин пошел дальше Белинского в оценке некоторых сторон позднего пушкинского творчества, в частности его прозы. Иное дело, что принципы пушкинского творчества он пытался перенести в 50-е годы и на художников отнюдь не пушкинского масштаба, считая, что «наша текущая словесность изнурена, ослаблена своим сатирическим направлением», противопоставляя это «сатирическое направление» Пушкину и, кстати сказать, закрывая глаза на «сатирическое направление» у самого Пушкина.

Не принимая никакого «искусства для искусства», Некрасов горячо принял общую дружининскую оценку Пушкина как вечного, непреходящего явления искусства. В письме к Дружинину он писал: «Я ужасно жалел, что эти статьи не попали в «Современник», — они могли бы быть в нем и при статьях Чернышевского, которые перед ними, правда, сильно бы потускнели» (X, 230). Тогда же уже печатно в «Заметках о журналах за *июль месяц 1855 года*» Некрасов дал пушкинским статьям Дружинина такую характеристику: «В «Библиотеке для чтения» мы считаем также долгом указать на помещенные недавно три статьи под названием «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», чтоб иной читатель не пренебрег их прочтением. Вот статьи, каких мы желали бы как можно более, вот какова должна бы быть русская критика! «Умно, благородно, верно, светло и горячо!». Это не покажется удивительным, если мы скажем, что автор статей — один из даровитых русских писателей, г. Дружинин, но и у этого писателя немного найдется произведений, которые удались бы так цельно, от которых веяло бы такой прекрасной любовью к родному слову, к искусству» (IX, 291).

Примечательно это стремление Некрасова к совмещению во взгляде на Пушкина двух точек зрения: Чернышевского и Дружинина («могли бы быть... и при статьях Чернышевского»). Кстати сказать, статьи Чернышевского о Пушкине отличает не отсутствие историзма, в чем их иной раз упрекают, видя в этом проявление просветительства: заслуги Пушкина в истории русской

литературы и — шире — русского сознания Чернышевский понимал и высоко ценил: здесь он делает шаг вперед даже в сравнении с Белинским. Но, отдавая полную дань историческому значению Пушкина, Чернышевский, по сути, оставляет в стороне «вечное», «абсолютное», непреходящее значение его поэзии. Между тем именно это значение Пушкина понимает Некрасов. «Дарования, — писал он Боткину в письме от 16 сентября 1855 года, — всегда разделялись и будут разделяться на два рода: одни колоссы, рисующие человека так, что рисунок делается понятен и удивителен каждому без отношения к месту и времени (таковы Шекспир, пожалуй отчасти наш Пушкин...)» (X, 247). Отсюда и отсутствие у Некрасова противопоставлений пушкинского направления гоголевскому и, естественно, Пушкина — Гоголю, которые станут вскоре столь частыми у других критиков того времени.

Но если дружининские статьи о Пушкине Некрасов, как мы видим, понимал и принимал, то этого уже никак нельзя сказать об оценках, которые давал Дружинин Гоголю и во многом именно Гоголем определенному литературному направлению. В сентябре 1855 года Некрасов прочитал письмо, в котором Дружинин писал Боткину: «... *неодидактическое* направление словесности, то есть усилия к исправлению нравов и *общества*, может быть полезно для житейских дел, но никак не для искусства... Гоголь, по моему мнению, есть художник чистый, только его последователи сделали из него какого-то страдальца за наши пороки и нашего преобразователя. Чуть Гоголь сам вдается в дидактику, он вредит себе»[1].

Откликаясь на это письмо, Некрасов заявил Боткину, сразу же касаясь существа дела — основного исходного принципа Дружинина: «Друж[инин] просто врет и врет безнадежно, так что и говорить с ним о подобных вещах бесполезно... верна одна только теория: люби истину бескорыстно и страстно, больше всего и, между прочим, больше самого себя, и служи ей, тогда все выйдет ладно: станешь ли служить искусству — послужишь и обществу, и, наоборот, станешь служить обществу — послужишь и искусству... Эту теорию оправдали многие великие мира сего...» (X, 247).

[1] Цит. по кн.: Евгеньев-Максимов В. Н. А. Некрасов и люди 40-х годов. — Голос минувшего, 1916, № 10, с. 83.

С точки зрения Некрасова, именно эту теорию оправдал и Гоголь. Именно о Гоголе — «страдальце за наши пороки», «нашем преобразователе» — писал Некрасов в стихах и раньше («Блажен незлобивый поэт»), и позднее («Кому на Руси жить хорошо»). Именно о таком Гоголе писал он в письмах: «Вот честный-то сын своей земли. Больно подумать, что частные уродливости этого характера для многих служат помехою оценить этого человека, который писал не то, что могло бы более нравиться, и даже не то, что было легче для его таланта, а добивался писать то, что считал полезнейшим для своего отечества. И погиб в этой борьбе, и талант, положим, свой во многом изнасиловал, но каково самоотвержение! Как ни озлобляет против Гоголя все, что нам известно из закулисного и даже кой-что из печатного, а все-таки в результате это благородная и в русском мире самая гуманная личность — надо желать, чтоб по стопам его шли молодые писатели в России» (X, 232—233). Именно потому так высоко оценил Некрасов-критик лиризм гоголевского творчества.

Вообще, демократическая критика 50-х годов делает серьезный шаг вперед в освоении Гоголя. Прежде всего это относится к Чернышевскому и Некрасову, который в ряде отношений даже предупреждает Чернышевского, в частности в оценке второго тома «Мертвых душ».

Наиболее развернуто на эту тему Некрасов выступил в связи со статьей А. Писемского «Сочинения Н. В. Гоголя, найденные после его смерти», напечатанной в десятом номере «Отечественных записок» за 1855 год. Спор шел по, казалось бы, частному вопросу — о лиризме Гоголя: лирик ли Гоголь или, как полагал Писемский, только юморист. Но, по сути, речь шла о том новом мироотношении, которое принес Гоголь в литературу, о гоголевском творчестве как новом типе творчества вообще, о Гоголе как новом типе художника. «Все неотразимое влияние его творений, — писал Некрасов, — заключается в лиризме, имеющем такой простой, родственно-слитый с самыми обыкновенными явлениями жизни — с прозой — характер, и притом такой русский характер! Что без этого были бы его книги! Они были бы только книгами — лучше многих других книг, но все-таки книгами. Гоголь неоспоримо представляет нечто совершенно новое среди личностей, обладавших силою творчества, нечто такое, чего невозможно подвести ни

под какие теории, выработанные на основании произведений, данных другими поэтами. И основы суждения о нем должны быть новые. Наша земля не оскудевает талантами — может быть, явится писатель, который истолкует нам Гоголя, а до тех пор будем делать частные заметки на отдельные лица его произведений и ждать, — это полезнее и скромнее. Что до нас, то мы всегда принадлежали и надеемся впредь принадлежать к тем, которые, по словам г. Писемского, питали *полную веру в лиризм Гоголя*, и думаем, что в России много найдется людей, думающих одинаково с нами» (IX, 341—342).

Отношение к Гоголю и понимание Гоголя как художника-лирика, а не как автора карикатур и памфлетов — «пасквилиста» (это один из аспектов полемики Некрасова с Писемским) позволяет увидеть многое и в том, как смотрел Некрасов на современный литературный процесс, в частности на творчество Тургенева.

Обычно отмечается, что в Тургеневе 50-х годов Некрасов видит продолжателя традиций Гоголя и «натуральной школы». Важно отметить другое, а именно что Тургенев уже в первом романе далеко перешагнул границы «натуральной школы» и Некрасов это прекрасно понял. Во всяком случае, при всех сочувственных оценках тургеневского творчества, скажем, пьесы «Холостяк», Некрасов в 40-е годы ни в коем случае не ставил Тургенева на место, которое отводит ему в позднейших «Заметках о журналах за *февраль 1856 года*»: первое после Гоголя. А в чем он видит право на такое место? Еще до выхода «Рудина» Некрасов, в силу близких отношений с автором, естественно, хорошо знакомый с творческой историей романа, писал Боткину: «Тургенев славно отделывает «Рудина»... Выйдет замечательная вещь. Здесь в первый раз Тург[енев] явится самим собою — еще все-таки не вполне, — это человек, способный дать нам идеалы, насколько они возможны в русской жизни» (X, 259). «Еще все-таки не вполне», по-видимому относится к тому обстоятельству, что Некрасова не вполне устраивала тургеневская боязнь «увлечения излишней идеализацией» образа главного героя. Вообще же Некрасов верно понял и, по сути, прогнозировал способность Тургенева чутко улавливать в своих романах наиболее передовые явления русской жизни.

Мы не поймем до конца силы литературно-критического дарования Некрасова, если не учтем одного, прав-

да опосредованного, но существеннейшего для судеб русской литературы его проявления — деятельности Некрасова как редактора и издателя. Через «школу» Некрасова, через журнал и иные его издания прошли, по сути, все крупнейшие представители русской литературной культуры: не все там продолжили, но начали почти все, не говоря уже о поэтах — Фете, Майкове, Полонском и др., но и критики — Чернышевский, Добролюбов и др. и, наконец, прозаики — Тургенев, Достоевский, Герцен. Именно Некрасов вводил в литературу Льва Толстого, вводил как издатель и одним из первых в тех же «Заметках о журналах» (за сентябрь 1855 года и за декабрь 1855 года и январь 1856 года) писал о нем как критик — немного и сдержанно (ведь речь шла о «своем» авторе), но точно. Печатные выступления Некрасова о Толстом поясняются рядом его писем Толстому, которые особенно хорошо раскрывают, как глубоко и как многое Некрасов в Толстом понимал. О рассказе «Севастополь в мае» он писал автору: «Это именно то, что нужно теперь русскому обществу: правда — правда, которой со смертию Гоголя так мало осталось в русской литературе. Вы правы, дорожа всего более этою стороною в Вашем даровании. Эта правда в том виде, в каком вносите Вы ее в нашу литературу, есть нечто у нас совершенно новое. Я не знаю писателя теперь, который бы так заставлял любить себя и так горячо себе сочувствовать, как тот, к которому пишу...» (X, 241).

Через год Некрасов писал Толстому о том же и с еще большей силой: «...я люблю еще в Вас великую надежду русской литературы, для которой Вы уже много сделали и для которой еще более сделаете, когда поймете, что в нашем отечестве роль писателя — есть прежде всего роль учителя и, по возможности, заступника за безгласных и приниженных» (X, 291—292).

В оценках крупнейших явлений русской литературы 50-х годов Некрасов-критик выступал вместе с Чернышевским, иногда следуя за ним, чаще — предупреждая в скупых характеристиках более развернутые выступления Чернышевского: так было в случае с Тургеневым, с Толстым. Несколько иначе обстояло дело с Островским.

Как известно, в «Современнике» Чернышевский написал резко отрицательную статью о пьесе Островского «Бедность не порок», в которой критик увидел выраже-

ние славянофильских идей, определивших и общую, по его мнению, художественную фальшь комедии.

Некрасов писал о пьесе «Не так живи, как хочется», в которой то, что могло бы быть принято за выражение славянофильских идей, выступило в еще более резкой форме: «Вообще мы готовы просить г. Островского — не сужать себя преднамеренно, не подчиняться никакой системе... Пусть он даст себе волю разливаться и играть, как разливается и играет сама жизнь; пусть он разовьет в себе дух истинной художнической свободы и справедливости» (IX, 376—377). Вот самые категоричные суждения, которые позволяет себе Некрасов по отношению к Островскому.

Между тем вера в ограниченность пьес Островского начала 50-х годов славянофильской доктриной иногда столь велика, что и по сию пору в качестве одного из подтверждений этого привлекают некрасовские оценки пьесы «Не так живи, как хочется», якобы за такую тенденциозность ее осуждающие: «Нам остается желать, чтобы г. Островский шел вперед своею дорогою, не стесняя и не задерживая самого себя, и он сам, быть может, удивится, что произведут его силы, когда он им даст полный простор и свободу» (IX, 378). Некрасов, предупреждающий Островского от славянофильства, — так это иногда понимается.

Надо сказать, что в той же пьесе «Не так живи, как хочется» одним из самых «славянофильских» неизменно считается образ старика Агафона. А вот что писал Некрасов: «Из остальных лиц нам больше всех понравился отец петровой жены Агафон, тихий и кроткий человек» (IX, 376).

Одно из выражений все того же «славянофильства» Островского почти неизменно видят в нравственных потрясениях и просветлениях героев, особенно разгульного и потерянного Петра, который возвращается к семье другим человеком и рассказывает, как он, услышав колокольный звон, очнулся у полыньи на Москве-реке. А вот что писал Некрасов-критик: «Внутреннее чувство зрителя не может не смутиться при внезапной перемене возвращающегося Петра, и никакая игра актера тут помочь не может. Отчего г. Островский не захотел показать нам самую эту ночную сцену на Москве-реке, со всей ее фантастической и грозной обстановкой? Сценические условия этому препятствовали: да бог с ними,

с этими сценическими условиями» (IX, 377—378). И понятно: Некрасов-поэт к этому времени уже написал своего Власа, потрясенного и переродившегося. А каков совет? «Бог с ними, с этими сценическими условиями». И это, когда иные критики только за отступления-то от сценических правил Островского и упрекали.

Н. Г. Чернышевский уже в конце жизни писал о Некрасове: «Мнение, несколько раз встречавшееся мне в печати, будто бы я имел влияние на образ мыслей Некрасова, совершенно ошибочно. Правда, у меня было по некоторым отделам знания больше сведений, нежели у него. Но если он раньше знакомства со мною не приобрел сведений и не дошел до решений, какие мог бы получить от меня, то лишь потому, что для него, как для поэта, они были не нужны... Та точность решений, которая нужна в статьях политического или экономического содержания, противна духу поэзии, слишком узки для поэзии эти точные решения.. он был поэт, и мила ему была только поэтическая часть его литературной деятельности»[1].

Чернышевский ни в коей мере не определяет позицию Некрасова как идеологически особую позицию, но как особую позицию поэта, а не политика или экономиста. И в подходе к Островскому Некрасов-критик явно корректируется и направляется Некрасовым-поэтом. Что до славянофильства, то Некрасов неизменно, еще с 40-х годов, отосился к нему достаточно критически, как к выражению предвзятого воззрения на народ, тем более критически, что сам он как раз подошел к народу уже с начала 40-х годов без всякой предвзятости. Но в середине 50-х годов Некрасов сам ищет в поэзии более поэтичный, более фольклорный, вообще более масштабный образ народа и явно внимательно относится к таким поискам у других художников.

Отсюда у Некрасова и такая характеристика Островского 50-х годов, которая, прямо не противореча оценкам Чернышевского, уже во многом как бы готовит оценку соответствующих пьес Добролюбовым. Нельзя не отметить, что сам Островский тоже явно ощущал родственность Некрасова как народного поэта и много позднее, уже в 1869 году, писал ему: «Ведь мы с Вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. I, с. 746.

знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды, без кабинетного западничества и без детского славянофильства»[1]. Это-то ощущение родства двух тогда еще во многом начинавших «народных поэтов» явно проявилось и в критических оценках Островского Некрасовым в середине 50-х годов.

«Заметками о журналах», по сути, и завершается критическая деятельность Некрасова как нечто регулярное, целенаправленное и систематическое. Нельзя не обратить внимание, что окончание этой работы падает на 1856 год. В этом году выходит первая (если не считать, а здесь действительно можно не считать, юношеского романтического сборника «Мечты и звуки») книга Некрасова-поэта. Окончилась пора литературного самоопределения Некрасова, так постоянно и так успешно сопровождавшаяся у него литературно-критической деятельностью. Некрасов — большой русский критик — завершал свой литературный путь. Далее по этому пути пошел уже только Некрасов — великий русский поэт.

«Ты проснешься ль, исполненный сил?..»
«Размышления у парадного подъезда»

В 1860 году за границей в газете «Колокол» впервые было напечатано стихотворение, которое издатель газеты, а это был Герцен, сопроводил примечанием: «Мы очень редко помещаем стихи, но такого рода стихотворение нет возможности не поместить». Какого же «рода» оказалось это стихотворение?

В газете Герцена произведение напечатали под заглавием «У парадного крыльца». Это были вскоре же ставшие знаменитыми стихи «Размышления у парадного подъезда». Короткий заголовок при первой газетной (и бесцензурной) публикации, очевидно, носил довольно случайный характер. Поэтому же он заключил в себе и некоторую художественную противоречивость: слова в нем не очень удачно стилистически совмещались. Старому, даже старинному, не без оттенка домашности, слову «крыльцо» скорее бы пристало что-то вроде слова «красное», например: «красное крыльцо». Здесь же оно определялось сравнительно новым, лишь в XVIII веке

---

[1] Островский А. Н. Полн. собр. соч. М., 1953, т. 14, с. 181.

освоенным — «парадное». К тому же словом иностранным. В свою очередь слово «парадное» тоже требовало какого-то соответствия в определяемом — торжественности, размаха, официальности. К крыльцу можно было и подойти, к подъезду — потому-то он по точному смыслу и подъезд — подъезжали. «У парадного подъезда» — в таком сочетании слов, становившихся словами высокого стиля, появлялись строгость и приподнятость. Они и еще усиливались. Определить раздумья, впечатления от увиденного как размышления значило и указать на высокую одическую традицию, идущую от XVIII века. Так назывались известные оды Ломоносова «Утреннее размышление о Божием величестве» или «Вечернее размышление о Божием величестве, при случае великого северного сияния». В то же время, выстраиваясь в единый ряд «высоких» слов, слова заголовка открывали и возможность сатирического заряда.

Некрасов довольно часто обозначает традиционными жанровыми определениями свои произведения, уже лишенные традиционных жанровых признаков, утверждая тем самым смещенность привычных представлений о поэтическом. Применяя эти определения, он демонстрирует и абсурдность такого применения, берет для того, чтобы отбросить, примеряет, чтобы показать, что мерки негодны, малы и узки. «Размышления», но не о «Божием величестве», а у «парадного подъезда». «Высокие» некрасовские слова уже не однозначны, как у Ломоносова, они несут смысл, который обнаруживается многообразно.

Длинный торжественный заголовок как бы переходит в само стихотворение и сразу же, буквально в двух первых строках, раскрывает это многообразие:

Вот парадный подъезд. По торжественным дням...

Здесь подъезд представлен, представлен громогласно, торжественно: торжественный подъезд в торжественные дни. И сразу же, здесь же обнажается низкая изнанка этой лжеторжественности:

Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям;
Записав свое имя и званье,
Разъезжаются гости домой,
Так глубоко довольны собой,
Что подумаешь — в том их призванье! (II, 52)

В праздничные, «торжественные» дни в передних домов вельмож и крупных чиновников выставлялись особые книги, в которых расписывались посетители, не допускавшиеся лично. Такая запись заменяла поздравления и свидетельствовала о почтительности и чинопочитании расписавшихся. Некрасов не просто отмечает этот обычай. Он у Некрасова входит в общую поэтическую картину парадного подъезда. Это тоже парад, это тоже торжество: парад холопства, торжество холуйства. Грандиозного, масштабного: потому и подъезжает *целый город*. Приехавшие расписаться в передней и не допущенные лично названы гостями. Слово «холоп», прилагавшееся обычно к крестьянам, у поэта переадресовано городу. Холопство пояснено — оно от сердца.

Иное — подъезд в обычные дни городской жизни:

А в обычные дни этот пышный подъезд
Осаждают убогие лица:
Прожектеры, искатели мест,
И преклонный старик, и вдовица. (II, 52)

Мы уже отметили, что некрасовское стихотворение восходит вообще к одической литературе XVIII века, но есть у него и более конкретный источник. Это ода Державина «Вельможа», в свое время, может быть, не менее знаменитая, чем «Размышления у парадного подъезда»[1]. Белинский называл ее «сатирической» одой — «нравственно-философического содержания»[2]. И «ода» Некрасова «Размышления у парадного подъезда» сатирическая. Есть в ней, как увидим, и свое «нравственно-философическое» содержание. Схожи и сюжетные ситуации. У Державина те же ожидающие в передней «и преклонный старик, и вдовица»:

А там — вдова стоит в сенях
И горьки слезы проливает...
С грудным младенцем на руках
Покрова твоего желает...
А там — на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный
Бесстрашный, старый воин тот...

Собственно, образы этих и подобных просителей и занимают основное место в картине «приема» у Держа-

---

[1] См.: Слонимский А. Некрасов и Маяковский (К поэтике Некрасова). — Книга и революция, 1921, № 2.

[2] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., в 13-и т. М., 1955, т. 6, с. 636.

вина. У Некрасова они сжаты до упоминания, до нескольких слов. На место подробных державинских описаний пришло простое перечисление. У Державина и намека нет на образ холопствующего города.

У Некрасова само действие вынесено на улицу. Вообще такой тип уличного наблюдения для Некрасова очень характерен: один из своих стихотворных циклов он так и назвал «На улице». В результате всегда открывалась возможность очень объемного изображения, очень динамичного движения:

От него и к нему то и знай по утрам
Все курьеры с бумагами скачут.
Возвращаясь, иной напевает «трам-трам»,
А иные просители плачут. (II, 52)

Сами стихи, повествующие о пестрой картине, становятся довольно пестрыми: высокое «вдовица» соседствует с имитацией легкомысленного напева «трам-трам». «Трогательные» картины, у Державина очень развернутые, в некрасовском стихотворении заменены изображением сутолки и суеты, в которых есть мелкость, не пренебрежением вызванная и не вызывающая пренебрежения, но все же некоторая мелкость частного интереса... И это становится ясно, как только показываются мужики — образ деревенской России, трагический и цельный. Вот таких просителей в оде Державина не было:

Раз я видел, сюда мужики подошли,
Деревенские русские люди,
Помолились на церковь и стали вдали,
Свесив русые головы к груди;
Показался швейцар. «Допусти», говорят
С выраженьем надежды и муки,
Он гостей оглядел: некрасивы на взгляд!
Загорелые лица и руки,
Армячишка худой на плечах,
По котомке на спинах согнутых,
Крест на шее и кровь на ногах... (II, 52)

Некрасовские стихи часто сюжетны. И эта сюжетность позволяет вести, казалось бы, недопустимый разговор о стихотворении как об обычном прозаическом произведении. Смело применяется и терминология, принятая обычно для прозы. И дело не в том, что стихи соотносят с прозой. Нет, просто о стихах говорят как о прозе. «Первая часть, — писал советский критик Н. Л. Степанов о «Размышлениях у парадного подъезда», — изображение одной из сцен «физиологии» столицы — при-

хода мужиков и расправы с ними швейцара. Эта сцена близка очерковым зарисовкам в циклах «На улице», «О погоде»[1].

«Худой армячишка», «кровь на ногах», «самодельные лапти» — все это точно и зримо рисует крайнюю степень нищеты, горя, униженности крестьян. Некрасов ничего не прикрашивает. Его изображение — предельно правдивое и точное — перекликается с реалистически суровой манерой таких мастеров, как Перов и Репин»[2].

При всей невыразительности характеристик («зримо», «наглядно», «с большой изобразительной силой») мысль очень ясна: Некрасов показывал только нищету и забитость крестьян. Характерно и сопоставление с живописью передвижников: и здесь и там изображена бедность. Не слишком ли, однако, беден содержанием такой разговор о бедности? Или, может быть, бедность анализа лишь следствие и выражение бедности анализируемого? Почему же все-таки «физиология» стала здесь поэзией?

В поэзии, в стихах есть своя, особая конкретность и точность, совсем иная, чем в живописи или даже в прозе. Когда-то сам Некрасов сказал: «Дело прозы — анализ, дело поэзии — синтезис». «Синтезис» — синтез — означает прежде всего обобщение, поэтическое обобщение, т. е. только в поэзии и возможное. В свое время Л. Н. Толстой заметил по поводу стихов Тютчева

Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде...

что так употребленное слово «праздной» могло появиться лишь в поэзии и вне ее теряет всякий смысл. Особенности поэтического изображения, как видим, заключаются не только в собственно стихотворном размере или в рифмах. Можно ли представить в прозе такое: «мужики, деревенские русские люди»? Ясно, что если мужики, то деревенские люди, и что за разъяснение — русские? Правда, давно замечено, что в «Мертвых душах» Гоголя уже в первых строчках, в рассказе о событиях, совершающихся в самом центре России, тоже сказано: «только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания...» и т. д. Не забудем, однако, что Гоголь и писал

---

[1] Степанов Н. Л. Н. А. Некрасов. М., 1962, с. 81.
[2] Там же, с. 78—79.

не роман или повесть, а хотя и в прозе, но — поэму. И в стихах Некрасова: «...мужики, деревенские русские люди». Так появляется интонация высокого, эпического, поэмного склада.

И сами мужики, подошедшие к данному подъезду, в таком поэтическом изображении уже теряют единичность, конкретность и, если угодно, зримость и наглядность, а приобретают некую символическую всеобщность русского деревенского люда. За ними или, вернее, в них уже предстает как бы вся деревенская Русь, за которую они представительствуют, от лица которой они явились. И если в начале к подъезду подъезжал целый город, холопский, то здесь к нему подошла как бы целая страна, крестьянская.

Реальные приметы: «загорелые лица и руки», «армячишка худой на плечах, по котомке на спинах согнутых» — характеризуют их всех, любое определение приложимо к каждому. Ни один из группы не выделен. Мужиков несколько, но они сливаются в образ одного человека. Скажем, у всех «русые головы». Можно ли представить такое в живописи? Заключительные слова вне всякой бытовой достоверности: «крест на шее и кровь на ногах...» Поэт уже не может сказать о крестах на шеях, как о котомках на спинах. Крест один на всех. «Крест на шее и кровь на ногах» — последняя примета, собравшая всю группу в один образ и придавшая образу почти символическую обобщенность страдания и подвижничества. В то же время символ этот совсем не отвлеченный, не бесплотный. Мужики не перестают быть и реальными мужиками, в лаптях, прибредшими «из каких-нибудь дальних губерний».

Сохранился рассказ А. Я. Панаевой о том, как создавалось это некрасовское произведение. Однажды поэт увидел из окна своей квартиры, как подошедших к дому напротив крестьян отгоняли от подъезда дворники и полицейские. Крестьяне выглядели озябшими и промокшими: было осеннее петербургское утро, холодное и дождливое.

В стихотворении же Некрасова речь идет о палящем солнце. И не случайно. Когда члены революционного кружка — чайковцы, издавая в целях революционной пропаганды некрасовские «Размышления у парадного подъезда», заменили «пилигримы» на «наши странники», то это стало не просто заменой — переводом ино-

странного слова на русский, но и отказом от многозначности и емкости некрасовского образа. «Пилигримы» рифмуется с «солнцем палимы» не только внешним образом. Здесь есть внутренняя перекличка. Так на миг мелькнула перед нами картина жарких пустынь и бредущих под палящим солнцем паломников.

Между тем достаточно типично такое восприятие этих некрасовских стихов: «Не будучи принятыми, униженные ходоки отправились в обратный путь, не посмев в ответ, даже между собой, вдали от парадного подъезда, выразить недовольство или возмущение — ничего, кроме примирительного «суди его бог» (бог, а не они), не найдя и не ища никакого другого выхода (разводя безнадежно руками). Удрученные отказом, они вместе с тем сохраняют непоколебимую почтительность к вельможе и его приближенным до такой степени, что, удаляясь от парадного подъезда, несмотря на нещадно палящее солнце, долго еще не надевают шапок»[1].

А ведь, не будучи допущенными, крестьяне опять-таки обращаются к богу, как бы к высшему принципу. Здесь, на этом месте, в таких стихах, невозможна никакая другая реакция на отказ, казалось бы житейски самая оправданная: выругаться или плюнуть с досады. Здесь невозможно даже позднее появившееся: «все пропьют бедняки до рубля». Крестьяне повторяют лишь: «суди его бог». И то, что они уходят с «непокрытыми головами», оказывается последним штрихом, который завершает образ крестьян, высокий и трагический образ подвижников и страдальцев.

После этого поэт вводит нас в иной, в противоположный мир: в самих стихах эта, другая часть отделена. Отделенность подчеркнута и резко изменившейся парной рифмовкой, которая появилась в стихотворении впервые:

А владелец роскошных палат
Еще сном был глубоким объят...
Ты, считающий жизнью завидною
Упоение лестью бесстыдною... (II, 53)

Образ вельможи показался уже в сцене с мужиками в одном точно найденном словечке — «наш»:

Кто-то крикнул швейцару: «гони!
Наш не любит оборванной черни!» (II, 53)

[1] Аксенова Е. М. Н. А. Некрасов. «Размышления у парадного подъезда». — Учен. зап. Владимирского гос. пед. ин-та, 1958, вып. I, с. 387.

Ведь за одним этим словечком, пришедшим из холуйского лексикона: «наш», «сам», «хозяин» — целая система отношений.

Стоит за образом владельца роскошных палат и образ реального человека или, как говорят, прототип. О нем сообщил Чернышевский в одном из писем: «Могу сказать, что картина:

Созерцая, как солнце пурпурное
Погружаются в море лазурное... и т. д. —

живое воспоминание о том, как дряхлый русский грелся в коляске на солнце «под пленительным небом» Южной Италии (не Сицилии). Фамилия этого старика — граф Чернышев»[1].

Граф Чернышев, который здесь упомянут, очевидно, А. И. Чернышев, более 20 лет бывший николаевским военным министром, позднее председателем Государственного совета. Своей головокружительной карьерой он был прежде всего обязан жестокому и подлому поведению в пору декабристского восстания 1825 года и после него. Некрасов, видимо, недаром обронил презрительное — «герой». На счету Чернышева было и такое «геройское» дело, как руководство казнью декабристов.

Сейчас установлено и еще одно обстоятельство. В то время когда было написано стихотворение, в «роскошных палатах», в доме, находившемся почти напротив петербургской квартиры Некрасова, из окон которой поэт наблюдал сцену у «парадного подъезда», жил министр государственных имуществ М. Н. Муравьев, будущий кровавый усмиритель польского восстания: оно произойдет через четыре года после создания стихотворения, в 1863 году. Поэт выступил в роли своеобразного пророка, заклеймив не только вешателя прошлого, но и вешателя будущего; кличка «вешатель» после 1863 года прочно прикрепилась к Муравьеву.

Однако образ, созданный в стихотворении, много шире своих реальных прототипов, да во многом иной и по сути. Это уж никак не фигура николаевского чиновника. Это скорее барин, сибарит, погруженный в роскошь и негу. Недаром обычно и называют его вельможа, хотя самим Некрасовым он так нигде не назван. И именно этот образ не случаен. Такой образ не только проти-

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1939, т. 1, с. 754.

востоит контрастно образу крестьян, но, хотя совершенно в другом роде, ему соответствует. Этот образ тоже предельно обобщен: нравственной высокости крестьян противостоит глубина нравственного падения вольможи.

Тонко реставрируя оду, Некрасов вызвал к жизни образ целой эпохи, XVIII век, еще Белинским определенный как век «вельможества», и образом эпохи и масштабом ее характеризовал героя.

Более того, изображение оказалось как бы дополненным и подкрепленным богатейшей литературной традицией. Некрасов не просто обращается к традиции, но традицию демонстрирует. Риторичность подчеркнута. Стиль высок, как и при рассказе о мужиках, хотя в другом роде. Парная рифмовка, в первый и единственный раз появившаяся в стихотворении и резко отделившая образ от предшествующей картины, возможно, восходит к пушкинскому стихотворению «К вельможе». Однако пафос произведения и даже содержание, порой до удивительных совпадений, связывают некрасовское произведение с державинской традицией, отчасти с переложением 81-го псалма «Властителям и судиям», но, как уже отмечено, прежде всего с одой «Вельможа».

И у Державина тот же развращенный вельможа, покойно спящий, и пришедшие к нему и ожидающие несчастные; вдова, израненный герой, старый воин; то же риторическое восклицание — обращение автора («пробудись» — у Некрасова, «проснися» — у Державина):

Проснися, сибарит! Ты спишь
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастных голосу не внемлешь
И в развращенном сердце мнишь:
«Мне миг покоя моего
Приятней, чем в истории веки;
Жить для себя лишь одного,
Лишь радостей уметь пить реки,
Лишь ветром плыть, гнесть чернь ярмом;
Стыд, совесть — слабых душ тревога!
Нет добродетели! Нет бога!..»

Державинское «нет добродетели» подхвачено Некрасовым: «но счастливые глухи к добру». Даже это «нет бога» находит соответствие в некрасовском «не страшат тебя громы небесные». Указание на безбожие становится еще одним обвинением в безнравственности. Эта последняя фраза даже заключена в четверостишии, кото-

рое выделено, приобретая тем самым особую ударную силу:

Не страшат тебя громы небесные,
А земные ты держишь в руках,
И несут эти люди безвестные
Неисходное горе в сердцах.

Но далее пути Некрасова и Державина решительно расходятся. Державинская ода не только сатира, но и поучение, своеобразное для вельмож руководство к действию, ибо

Вельможу должны составлять
Ум здравый, сердце просвещенно,
Собой пример он должен дать,
Что звание его священно...
Блажен народ! где царь главой,
Вельможи — здравы члены тела...

И заканчивается ода у него положительным примером:

Тебе, герой! желаний муж!
Не роскошью вельможа славный;
Кумир сердец, пленитель душ,
Вождь, лавром, ма́слиной венчанный!
Я праведну здесь песнь воспел.

Некрасов же продолжает биографию своего «героя», до самой смерти. Жизнь его вельможи — это жизнь, как говорится, запрограммированная; для него, какое бы то ни было возрождение к иному исключено. Умирает герой некрасовского произведения в Италии, «под пленительным небом Сицилии». Поэт не дает вельможе умереть на родине, к которой тот непричастен. Вся эта картина — картина мира нерусского, иноземного. Для создания ее поэт оживляет еще одну литературную традицию прошлого — идиллическую поэзию.

Это идиллия, восходящая опять-таки к классицизму XVIII века и через него к классической древности. Недаром и действие перенесено в страну классического прошлого — в Италию. Упоминание об Аркадии подчеркнет и усилит мотивы классической идилличности. И употреблена здесь Некрасовым древняя и тоже уже как бы приобретшая характер классичности, еще Аристотелем объяснявшаяся аналогия: закат дня — то же, что старость жизни:

Безмятежней аркадской идиллии
Закатятся преклонные дни:
Под пленительным небом Сицилии,

В благовонной древесной тени,
Созерцая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное,
Полосами его золотя, —
Убаюканный ласковым пением
Средиземной волны, — как дитя...

«Закатятся преклонные дни» — здесь уже есть метафора, которой издавна удовлетворялась поэзия. Но Некрасов как бы удваивает ее и развертывает в зримую картину. Герой, о закате дней которого уже сказано, созерцает закат солнца.

Однако вся эта идиллия важна не сама по себе и подлинный смысл обретает лишь в общем строе некрасовских стихов. Перенасыщенность картины идиллическими мотивами, ее «переслащенность» усиливает контраст с общим содержанием произведения, с рассказом о вельможе, с подлинным к нему авторским отношением, лишь отступившим, как бы спрятавшимся, но подспудно живущим, вдруг прорвавшимся, но снова сдержанным и загнанным в скобки:

Ты уснешь, окружен попечением
Дорогой и любимой семьи
(Ждущей смерти твоей с нетерпением)...

Лиризм поэта, как его чувство, здесь сдерживается. Одические восклицания, идиллические мотивы возникают на волне такого все время растущего, иногда прорывающегося и снова подавляемого лиризма. Несмотря на кажущуюся открытую декларативность, сила стихов именно в этой поразительной сдержанности, сдержанности до последнего предела. И наконец, взрыв скорби и гнева:

И сойдешь ты в могилу... герой...

Это многоточие-пауза почти физически передает движение души поэта, буквально задохнувшегося, не находящего сразу слова и, наконец, отыскавшего — «герой». Гневу этому не хватает никаких слов. Сама речь поэта все время прерывается, стихи снова и снова перебиваются многоточиями:

И сойдешь ты в могилу... герой,
Втихомолку проклятый отчизною,
Возвеличенный громкой хвалой!..

Впрочем, что ж мы такую особу
Беспокоим для мелких людей?
Не на них ли нам выместить злобу? —

Безопасней... Еще веселей
В чем-нибудь приискать утешенье...
Не беда, что потерпит мужик:
Так ведущее нас провиденье
Указало... да он же привык!

В свое время Александр Блок говорил, что «душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания»[1]. Так, у Некрасова прорвавшееся чувство ищет выхода, поэт находит слова и тут же, не удовлетворяясь, отбрасывает их и устремляется к новым. Он издевается, пародирует, примеряет маски, срывает их, спорит и не может успокоиться, пока, наконец, этот напряженнейший лиризм не разрешается стоном-песней:

...Родная земля!
Назови мне такую обитель... и т. д.

Здесь возникает обобщенный образ родной земли. Перед лицом такого образа и мужики освобождаются от бремени всеобщности. Они могут здесь обрести конкретность и реальный масштаб:

За заставой, в харчевне убогой
Все пропьют бедняки до рубля
И пойдут, побираясь дорогой,
И застонут...

Всеобщность, носителями которой они до сего были, теперь предстает не через них, а непосредственно, в своей собственной символической форме — в образе родной земли. А сам образ родной земли, России реализуется и обретает уже свое конкретное живое содержание в песне и через песню. Известный литературовед Н. Л. Степанов назвал эту часть реквиемом. Даже если музыкальные термины, употребляемые критикой при анализе стихов, скорее образы, чем объяснения, их появление характерно хотя бы как ощущение музыкальности. Не только критики (и, конечно, сами поэты) чувствуют связь стихотворной лирики с музыкой, но и музыканты подтверждают связь музыкальной лирики со стихами.

«Моей задачей, — писал И. Стравинский, — было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки»[2]. Можно

---

[1] Блок А. Собр. соч., в 8-ми т. М. — Л., 1962, т. 5, с. 515.
[2] Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 242.

было бы сказать, что Некрасов стремится создать языком поэзии музыкальное произведение. Эта музыкальность не сводится к какому-то одному элементу, не говоря уже о звукописи, даже к ритму, о котором, например, В. Жирмунский писал как об основном принципе художественной закономерности для искусств временных (поэзия, музыка).

У Некрасова предшествующая идиллия или одическая часть стихотворения не «поется». Отрывок же со слов «Назови мне такую обитель» стал одной из любимых песен революционной, демократической, особенно студенческой молодежи. Здесь музыкален весь его строй. Уже в первом стихе этой последней части задана ее тема, и не только идейно-смысловая, но и музыкальная — «Родная земля». Сразу возникшая тема — «Родная земля» как бы покрывает собою, вбирает в себя последующий, казалось бы, чисто эмпирический материал: поля, дороги, тюрьмы, рудники, овины, телеги и домишки, подъезды судов и палат (здесь и подъезд, о котором было рассказано, стал одним из сотен). Тема эта — «Родная земля» не дает такому материалу рассыпаться, остаться простым перечислением. Реализованная в нем, она его осеняет собою и сообщает значительность.

На смену оде и идиллии пришла иная форма — песня, чисто русская, народная, национальная. Мотивы ее подчас очень ощутимо вторгаются в авторское повествование. Это и обычно отличающие народную поэзию повторы («стонет он»... «стонет он»), и внутренние рифмы, тоже очень характерные для народной поэзии («по полям... по тюрьмам»). В первой же строке словом «застонет» задан музыкальный эмоциональный тон всей этой части — песни-стона. Слово «стонет» поддерживает его, многократно и ритмично повторяясь. Как бы самый стон, много раз возникая, нарастает на одной томительной ноте:

Стонет он по полям, по дорогам,
Стонет он по тюрьмам, по острогам,
В рудниках, на железной цепи;
Стонет он под овином, под стогом,
Под телегой, ночуя в степи;
Стонет в собственном бедном домишке,
Свету божьего солнца не рад;
Стонет в каждом глухом городишке,
У подъезда судов и палат.

Наконец, сразу и мощно вступает как бы целый оркестр или хор:

Выдь на Волгу...

Не «пойди» и не «выйди». Призывное «Выдь на Волгу» достигает эффекта музыкального взрыва:

Выдь на Волгу: чей стон раздается
Над великою русской рекой?
Этот стон у нас песней зовется —
То бурла́ки идут бичевой!..

Стон мужика подхвачен песней-стоном бурлацкого хора. И дело не только в том, что сказано о бурлаках, но и в том, как о них сказано. Слово «выдь» — не выдумано Некрасовым, оно отражает особенности живой речи, характерной для жителей ярославского, «бурлацкого» края, который Некрасов, сам ярославец, хорошо знал. То же и слово «бурла́ки» с типичным для такого говора ударением на предпоследнем суффиксе «ак». Некрасов поставил такое ударение совсем не для того, чтобы соблюсти стихотворный размер: появились интонации самой бурлацкой речи. Песенная мелодия льется могуче и широко. Недаром в конце вступает тема Волги — извечной героини русских народных песен — поет уже как бы вся Русь:

Волга! Волга!.. Весной многоводной
Ты не так заливаешь поля,
Как великою скорбью народной
Переполнилась наша земля —
Где народ, там и стон...

Тем не менее не песня-стон заканчивает это произведение, названное размышлениями, а именно размышления — и по поводу песни-стона тоже — раздумья о судьбах целого народа. Размышления, раздумья рождают мучительный вопрос — обращение к народу:

...Эх, сердечный!
Что же значит твой стон бесконечный?
Ты проснешься ль, исполненный сил,
Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню подобную стону
И духовно навеки почил?..

В 1886 году Чернышевский в уже упоминавшемся письме, сообщал: «...в конце пьесы есть стих, напечатанный Некрасовым в таком виде:

Иль, судеб повинуясь закону, —

этот напечатанный стих — лишь замена другому»[1].

Было предпринято несколько попыток реконструкции этого, видимо из цензурных соображений замененного стиха. Так, на основании одной рукописной копии, относящейся к 60-м годам прошлого века, предлагалось прочтение: «сокрушишь палача и корону». Выдвигались и другие варианты: «Иль царей повинуясь закону», «Иль, покорный царю и закону». Однако все эти предположения основаны на догадках и документально не подтверждены. Они не отменяют и не заменяют того текста, который мы знаем:

Иль, судеб повинуясь закону...

Вообще в борьбе с цензурой, обходя поставленные ею рогатки, Некрасов чаще всего стремился усилить и углубить свою мысль. Как известно, одним из авторских окончаний «Размышления у парадного подъезда» первоначально были такие стихи:

О! во веки тот памятен будет,
По чьему мановенью народ
Вековую привычку забудет
И веселую песню споет.

Все это напоминает стихи из «Деревни», написанной Пушкиным, еще юношей: «И рабство, падшее по манию (у Некрасова «по... мановенью». — *Н. С.*) царя». От такого окончания Некрасов отказался, и, наверное, не только потому, что вряд ли верил в добрую волю царя и в ее благодетельность. Поэта волнует вопрос о судьбах народа во всей его сложности, над ним он бьется, над ним размышляет.

Пройдут годы. Для Некрасова они будут годами дальнейшего углубленного исследования народной жизни, ее социальных возможностей, ее нравственного и эстетического потенциала. Поэт создаст народные поэмы «Коробейники» и «Мороз, Красный нос», начнет работу над эпопеей «Кому на Руси жить хорошо». Когда это произойдет, тяжкие размышления сменятся утверждением:

Вынесет все и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе...

Вопрос — навеки ли духовно почил народ? — будет для Некрасова окончательно и навсегда разрешен.

---

[1] Чернышевский Н. Г. т. I, с. 754.

«Песня Еремушке» и революционная обстановка в России конца 1850-х годов

В конце 50-х годов, вскоре после «Размышлений у парадного подъезда», Некрасов пишет знаменитую «Песню Еремушке». Некрасов и ранее неоднократно обращался к образам людей, охваченных пафосом революционного подвига (Белинский, Крот в поэме «Несчастные»). «Песня» особенно характерна, так как создавалась в накаленной атмосфере. В литературе о Некрасове она обычно и рассматривается как непосредственный отзыв на возникающую в стране революционную ситуацию, как ответ на вопрос, поставленный в «Размышлениях». Так, в интересной и обстоятельной работе «Песня Еремушке» и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов» Ф. И. Евнин указывает, что если до «Песни Еремушке» у поэта еще нет уверенности в революции, то здесь эта уверенность наконец выразилась:

«...Общая направленность и тон «Песни Еремушке» таковы, — пишет исследователь, — что она как с точки зрения развития взглядов самого поэта, так и с точки зрения общего положения в стране и политической «температуры» в лагере революционной демократии могла быть создана лишь в условиях определившейся революционной ситуации, в период радужных надежд и ожиданий»[1].

Такое желание понять особенности произведения в связи с революционной ситуацией представляется совершенно справедливым. Ф. И. Евнин приводит заслуживающие внимания доводы, что стихотворение было написано не в 1858 году, как всегда полагали, а в середине 1859 года, в пору, когда революционная ситуация уже складывалась. Но даже если это и не так, в «Песне Еремушке» бесспорен призыв к революционному подвигу, которого не было в «Размышлениях у парадного подъезда»[2]. Думается, что вообще в «Размышлени-

---

[1] Евнин Ф. И. «Песня Еремушке» Некрасова и идейно-политическая борьба конца 1850-х годов. — В кн.: Некрасовский сборник. М. — Л., 1956, т. II, с. 193.

[2] Это не значит, конечно, что стихотворение, как и другие некрасовские произведения, не использовалось в качестве средства революционной пропаганды. Так, в хранящийся в Гос. б-ке СССР имени В. И. Ленина рукописный сборник «Песни революции» (1905—1906 гг.) входят «Размышления у парадного подъезда», переписанные рукой И. И. Штрикунова, участника севастопольского восстания солдат и матросов в 1905 году.

ях» вопрос не сводится к какой-то ситуации, четко хронологически определяемой. Появившаяся в вариантах строка «он стонал под татарской пятой» во всяком случае еще раз свидетельствует о стремлении осознать народные судьбы в широкой исторической перспективе. Конечно, «Песня» и по жанру своему более оперативна.

Однако решение вопроса о народе в «Песне» и о связи ее с революционной обстановкой не столь непосредственно и просто, как об этом обычно пишут.

До сих пор никто не сказал о самой сути этого стихотворения лучше Добролюбова, писавшего одному из друзей: «Милейший! Выучи наизусть и вели всем, кого знаешь, выучить «Песню Еремушке» Некрасова, напечатанную в сентябрьском «Современнике». Замени только слова *истина — равенство, лютой подлости — угнетателям*; это — опечатки, равно как и *вить* в 3-м стихе вместо *вишь*. Помни и люби эти стихи: они дидактичны, если хочешь, но идут прямо к молодому сердцу, не совсем еще погрязшему в тине пошлости. Боже мой! Сколько великолепнейших вещей мог бы написать Некрасов, если бы его не давила цензура!..»[1]

Добролюбов точно заметил и определил основную особенность стихотворения — дидактичность. О какой дидактичности, однако, идет речь? Она заключается отнюдь не в примитивной назидательности.

«...Обличать пороки окружающего общества, — писало «Русское слово», — может всякий, кто достаточно развил в себе нравственное чувство, или, вернее, силу простого здравого смысла, чтобы стать выше уровня массы и отличать белое от черного; и Персей обличал пороки римского общества, и Кантемир обличал, и Буало обличал, но ни Персей, ни Кантемир, ни Буало не могут быть названы поэтами. Некрасов не учит нас: вот это хорошо, а то дурно; это мы и без него знаем; он увлекает нас силою лирического чувства; он сам плачет, стонет, проклинает...» Это было напечатано в одиннадцатом номере «Русского слова» за 1861 год. В следующем номере журнал снова обращается к оценке Некрасова и, как бы отвечая на уже становящиеся традиционными обвинения некрасовских стихов в дидактизме, пишет: «Сатирик как-то невольно заставляет предпола-

---

[1] Добролюбов Н. А. Собр. соч. М. — Л., 1964, т. 9, с. 385.

гать в себе дидактизм, а в Некрасове дидактики почти нет совершенно. В нем дидактизм заменяется желчью и соболезнованием, которые сами по себе жизненны в высшей степени, тогда как дидактика, в сущности, есть сухое, холодное, мертвое начало».

Почему же Добролюбов, конечно уж никак не считавший стихи некрасовской «Песни» ни сухими, ни холодными («они идут прямо к молодому сердцу»), назвал их дидактичными. Ф. И. Евнину даже как бы неловко за это добролюбовское определение, и он называет его условным. Может быть, действительно, речь должна идти просто о неточном выражении в частном письме? Нет. Добролюбовское определение — не оговорка, а дидактизм стихов «Песни Еремушке» не свидетельство их слабости, но выражение существенных особенностей творческой и вообще идеологической позиции Некрасова, и не одного Некрасова, в назревающей революционной обстановке. Этот дидактизм заключается не в поучительности стихотворения, а в его условности.

Прежде всего, здесь есть условность внешняя, может быть в чем-то связанная с желанием обойти цензуру. Не случайно Добролюбов вспомнил о ней в связи с «Песней». В сущности, некрасовское произведение есть поэтическая и политическая прокламация.

Поэт не только зовет к нравственному подвигу, но ставит призывы в один ряд со знаменитым политическим лозунгом Великой французской буржуазной революции: «Свобода, Равенство, Братство!»

С ними ты рожден природою —
Возлелей их, сохрани!
Братством, Равенством, Свободою
Называются они.

Из цензурных соображений Некрасов вынужден был заменить слово «равенство» словом «истина».

Из письма Добролюбова нам известно, что вместо «истина» в стихотворении Некрасова было «равенство», и тот ошибся, кто подумал бы, что поэт имеет в виду не лозунг французской революции.

И даже будучи искаженным в подцензурном варианте:

Братством, истиной, свободою —

лозунг сохранялся в основном своем виде.

В. Е. Евгеньев-Максимов писал в свое время о более резких сравнительно с подцензурным вариантом обличениях, которые якобы содержатся в варианте копии Добролюбова. Это скорее дань устойчивому мнению, что в угоду цензуре можно всегда только смягчать и ухудшать, чем отражение действительного положения дел. Поразительно как раз то, что подцензурный вариант «Песни» оказался гораздо более резким политически, чем вариант копии Добролюбова, имевший несколько отвлеченный и морализирующий характер:

В мире лучше есть стремления,
Благородней блага есть.
Им нехитрые названия:
Слава, Знание, Любовь.
Не жалей за них дыхания,
Проливай до капли кровь.

Презирай пути лукавые:
Там разврат и суета,
Чти заветы вечно-правые.
И учись им у Христа. (II, 549).

В окончательной редакции исчезает образ Христа, а строка «Слава, Знание, Любовь» заменяется политической формулой: «Свобода, Равенство, Братство». Процитировав великий революционный лозунг столетия, поэт тем самым наполнил все свои призывы, даже могущие показаться отвлеченными, острым политическим содержанием. Язык морали на наших глазах заменяется языком политики. Стихотворение неуклонно перерабатывается поэтом в политическое произведение, почти в прокламацию.

Однако политические лозунги все же реализовались не в форме лозунгов, а в форме колыбельной песни, совершенно условной. В «Железной дороге», например, обращение поэта к читателю не минует непосредственного адресата — мальчика Вани, в «Песне Еремушке» такое обращение остается условностью, внешним приемом, обнаженным, нескрываемым. Грубо говоря, сам прием обращен к цензуре, а обнаженность его — к читателю.

Но, кроме того, колыбельная песня оказалась удачным способом для того, чтобы развернуть мораль, на которую поэт обрушился во второй части своего стихотворения. Эта мораль — в песне няни. И здесь снова приходится говорить об условности. Песня няни услов-

но народна. Будучи народной по форме или, вернее, будучи сознательно стилизована под народную песню, эта песня не народна по своей сути. И дело не в том, что поэт якобы опровергает какие-то темные и худшие стороны народной жизни и морали, как пишет об этом Ф. И. Евнин: «Гневно оспариваемая Некрасовым нянюшкина мораль рабской покорности и угодничества воплощает не подлинную народную мудрость, а лишь отсталые настроения пассивной части крестьянства»[1].

Конечно, в опыте народной жизни и в народной поэзии были близкие поэту стороны и качества, но были и такие, которые вызывали у него презрение и гнев. В книге «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский показал, как многообразно представлен этот опыт в поэзии поэта-демократа и как разносторонне поэт-революционер его оценивал. В «Песне Еремушке» же вообще нет народной морали, ни «подлинной», ни «отсталой». Вспомним слова няниной колыбельной:

Сила ломит и соломушку —
Поклонись пониже ей,
Чтобы старшие Еремушку
В люди вывели скорей.

В люди выдешь, всё с вельможами
Будешь дружество водить,
С молодицами пригожими
Шутки вольные шутить.

И привольная, и праздная
Жизнь покатится шутя.... (II, 56)

Даже «отсталые настроения пассивной части крестьянства» проявлялись совсем в другой форме и в других отношениях. Все это: и поучение —

Поклонись...
Чтобы старшие...
В люди вывели...

и пожелание —

...С вельможами
Будешь дружество водить...

и, наконец, мечта о праздной жизни — лежит вообще вне опыта народной жизни и поэзии и пришла из каких-то иных общественных сфер. Здесь не народен сам тип мышления.

Не случайно Некрасов назвал такой опыт «пошлым

[1] Некрасовский сборник, II, с. 179.

опытом», трижды повторяя, усиливая и разъясняя слово «пошлый»:

> В пошлой лени усыпляющий
> Пошлых жизни мудрецов,
> Будь он проклят, растлевающий
> Пошлый опыт — ум глупцов! (II, 57)

Пошлый опыт — ум глупцов — мораль, пришедшая не из народа, и форма выражения ее не народна, несмотря на то что элементы народной поэтики употреблены и даже подчеркнуты: уменьшительно-ласкательные «былиночки — сиротиночки», «соломушку — Еремушку» рифмуются. Эта подчеркнутость не случайна. Такая стилизация, такая условно-народная форма начинает играть роль очень существенную. Повествование о традиционной морали, закрепляясь в устойчивых формулах, отличающих народную поэтику, приобретает и внешне печать традиционности, старозаветности, освященности давностью времен.

Этой песне в произведении противостоит иная, боевая революционная песня, даже, скорее, не песня, а насыщенная страстной, энергической публицистичностью речь.

К кому же обращена эта речь-призыв? Историки литературы довольно единодушно отвечают: к крестьянству, к крестьянской молодежи.

«...Важный качественный сдвиг по взглядам Некрасова, связанный с «Песней Еремушке», — пишет тот же Ф. И. Евнин,— выразился в том, что здесь в центре внимания поэта уже не дворянский интеллигент-одиночка, ищущий путей в стан революции, и не условный образ изгнанника революционного просветителя, а народ — вопрос о народной революции, о пробуждении широчайших крестьянских масс к активной борьбе с царизмом». Ф. И. Евнин считает, что «только здесь, в «Песне Еремушке», тема пробуждения народа получила подлинное раскрытие. Только здесь адресатом прямых и развернутых революционных внушений Некрасова стала непосредственно крестьянская масса, крестьянская молодежь...»[1].

---

[1] Некрасовский сборник, II, с. 172, 173. См. также: «...каким вырастет Еремушка? Обобщающий смысл этого вопроса, очевидно, таков: каким будет русское крестьянство, — пойдет ли оно по пути, указанному в «песне няни», или по пути, указанному в «песне проезжего». (Гаркави А. М. Возможности лирико-драматического жанра (К спорам о «Песне Еремушке» Н. А. Некрасова). — В кн.: Жанр и композиция литературного произведения. Межвузовский сборник. Калининград, 1976, Вып. 3, с. 45).

Однако этому ответу вполне удовлетворяет только обращение к крестьянскому имени, которое содержится в названии песни, но не сама песня. Что касается народа и его революционных возможностей, то в «Песне Еремушке» нет иного и нового решения этого вопроса в сравнении с «Размышлениями у парадного подъезда». Непосредственное обращение к народу (и, кстати, не с революционным призывом) происходит несколько позднее, а именно в «Коробейниках». Казалось бы, внешний факт — посвящение поэмы крестьянству — не случаен. Он свидетельствует о завершении целого этапа внутреннего развития поэта, его движения к народу и о начале нового этапа. Но это впереди. «Песня Еремушке» обращена к молодежи.

«Внимание к молодому поколению, — писал В. Е. Евгеньев-Максимов, — было характерно для Некрасова. Поэт верил в молодежь вообще. Эта вера, как мы знаем, ярко сказалась еще в 1854—1855 годах в поэме «Саша», героиня которой хотя и принадлежит по происхождению к помещичьему классу, но подает надежду вырасти в сознательного и стойкого борца за интересы народа. Верил Некрасов, разумеется, и в молодежь из рядов разночинцев, в частности в молодежь, связанную своим происхождением с духовенством, а образование получившую в бурсах, в семинариях»[1].

Конечно, странно было бы считать «Песню» адресованной какому-то определенному кругу или узкой группе людей, например к разночинцам. Это действительно обращение к молодежи вообще. Но это не только обычное для Некрасова обращение к молодежи, о котором пишет В. Е. Евгеньев-Максимов. Известно, что в числе групп населения, для которых революционеры готовили свои воззвания, особо была представлена молодежь.

«Надежду России составляет народная партия из молодого поколения всех сословий», — говорилось в прокламации[2]. Думается, что в этой связи некрасовская песня-воззвание обретает дополнительный революционный смысл.

---

[1] Евгеньев-Максимов В. Е. Жизнь и деятельность Н. А. Некрасова. М. — Л., 1952, т. III, с. 150.

[2] Лемке М. Политические процессы в России 1860-х годов. М.— Пг., 1923, с. 79.

Однако песня Некрасова адресована не собственно крестьянской массе и не крестьянской молодежи. Это не значит, конечно, что некоторые крестьяне не могли воспринять «Еремушку» и как к себе обращенного. Так, молодой С. Д. Дрожжин позднее в своем дневнике запишет: «Многие песни Некрасова затвердил наизусть. Особенно мне нравилась «Песня Еремушке»[1]. Но ведь поэт-крестьянин Дрожжин если и не был «чудо родины», то был во всяком случае «редкое явление».

Нет сомнения, что роман Чернышевского «Что делать?» — революционный роман, но, кажется, еще никому не приходило в голову считать его обращенным к крестьянской массе. А у Некрасова в конце 50-х годов оснований для такого прямого обращения к крестьянству было еще меньше, чем у Чернышевского, именно потому что Некрасов был народный поэт.

Характеризуя обстановку в России этого времени, В. И. Ленин писал: «...Самый осторожный и трезвый политик должен был бы признать революционный взрыв вполне возможным и крестьянское восстание — опасностью весьма серьезной»[2].

В отличие от политиков крестьянской демократии, действительно предчувствоваших революционную ситуацию, поэт скорее предчувствовал ее трагический исход.

Соратник Чернышевского, великий народный поэт, Некрасов постоянно художнически исследовал народную жизнь, напряженно ловил ее лихорадочный пульс, и это исследование, видимо, не вызывало у него особенно радужных надежд. В «Размышлениях у парадного подъезда» есть хотя бы вопрос-обращение к народу. Созданное, видимо, в это же время стихотворение «Ночь. Успели мы всем насладиться» дает ответы горше всяких вопросов:

Пожелаем тому доброй ночи,
Кто всё терпит, во имя Христа,
Чьи не плачут суровые очи,
Чьи не ропщут немые уста,
Чьи работают грубые руки,
Предоставив почтительно нам
Погружаться в искусства, в науки,

---

[1] Дрожжин С. Д. Автобиография с приложением избранных стихотворений. М., 1923, с. 12.

[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 5, с. 30.

Предаваться мечтам и страстям;
Кто бредет по житейской дороге
В безрассветной, глубокой ночи,
Без понятья о праве, о боге,
Как в подземной тюрьме без свечи... (II, 59)

Здесь нет ни энтузиазма, ни оптимизма. В жизни народа многое гадательно и темно. В преддверии революционной ситуации думы о народе рождали у Некрасова мучительные вопросы, иногда — надежду и никогда — уверенность. Однако, если народ пока оставался для поэта загадочным, были люди, без сомнения верившие в революцию, твердо готовившие себя к революционному подвигу; их было мало, но они были рядом, перед глазами, реальны. И поэт не мог не поставить на эту реальность, не мог не попробовать внести свою лепту в дело революционеров. Так рождался призыв к молодежи — следовать таким людям, стать самим такими людьми. Сохранилось кажущееся в связи со всем сказанным чрезвычайно примечательным свидетельство О. М. Антонович-Мижуевой, что «Песня Еремушке» создавалась Некрасовым в квартире Добролюбова, в непосредственном с ним общении[1].

За несколько лет до появления романа «Что делать?» Некрасов лирически предугадывал, предчувствовал и вызывал к жизни образ Рахметова, образ необыкновенного человека, призванного к подвигу, может быть единственному:

Будешь редкое явление,
Чудо родины своей;
Не холопское терпение
Принесешь ты в жертву ей:
Необузданную, дикую
К угнетателям вражду
И доверенность великую
К бескорыстному труду.

Вся речь к Еремушке и к тем, кого за ним видит поэт, — речь трибуна, публициста, революционного интеллигента.

Когда революционная интеллигенция пыталась обращаться к народу, то необходимость найти с ним общий язык была, видимо, не последней проблемой. Достаточно перечитать, например, прокламацию «Барским крестьянам от их доброжелателей поклон», чтобы убе-

---

[1] См.: Евгеньев-Максимов В. Е. Некрасов в кругу современников. Л., 1938, с. 140.

диться в этом, как и в том, что проблема эта решалась очень и очень трудно.

Право, народный поэт уже слишком хорошо знал народ, чтобы не обращаться к нему с лозунгами французской революции, с кодексом революционной морали, с формулами, наконец, ученой диалектики:

Будь счастливей! Силу новую
Благородных юных дней
В форму старую, готовую
Необдуманно не лей!

Своеобразная цельность этих «городских», «интеллигентских» стихов свидетельствует, что здесь нет даже малейших попыток непосредственно обращаться к крестьянству.

Своей «Песней Еремушке» Некрасов в новой революционной обстановке первым вносил в литературу идеал человеческой «максимы» в тот самый момент, когда он рождался в самой действительности. Вот причина необычайной жизненности и задушевности этого лирического образа, его могучего влияния на умы целого поколения.

Тем не менее и в этом образе есть своя условность. И снова приходится сказать об адресате, к которому обращается поэт. Конечно, Еремушка только назван, а само обращение приобретает характер внешнего приема. И все же именно такое обращение принципиально важно.

Вряд ли можно сказать, что в стихах нарисован образ крестьянского мальчика. А об этом иной раз пишут. Но само имя, и даже только имя, уже становилось образом крестьянства. И появилось это крестьянское имя[1] не случайно, как не случаен и деревенский мотив вступления:

«Стой, ямщик! жара несносная,
Дальше ехать не могу!»
Вишь пора-то сенокосная —
Вся деревня на лугу.

Здесь есть попытка как-то соотнести революционный образ с народом, связать их. Правда, связь в стихо-

[1] Впрочем, современный исследователь уточняет: «Носить имя Еремей мог и мещанин, и купец, и попович (Иеремия). Имя это редко только в дворянстве...» (Бухштаб Б. Я. К истолкованию стихотворения «Песня Еремушке». — В кн.: Некрасовский сборник. Л., 1980, т. 11, с. 121.)

творении осталась условной и в известном смысле внешней. Но это уже не художественная неудача, а отражение реальных противоречий самой жизни.

Отношение лирического образа героя стихотворения и образа Еремушки (мы уже сказали, что здесь есть образ в самом имени) приблизительно то же, что отношение Рахметова к Никитушке Ломову в романе Чернышевского «Что делать?». Два типа сознания, как и два типа жизни, к которым обращается поэт, взаимосвязаны, но и разобщены.

И художники (Некрасов и позднее Чернышевский), каждый по-своему, пытаясь преодолеть эту разобщенность, еще раз ее продемонстрировали.

В то же время Некрасов не идет на искусственное объединение обоих начал, не стремится сделать их взаимопроникающими, как это, пожалуй, имеет место у Чернышевского. То, что образ-имя Еремушка и образ-обращение к нему все же существуют в стихах как бы сами по себе, есть свидетельство большой поэтической чуткости Некрасова. Мера условности оказывается здесь и мерой художественного такта поэта.

Идея высшего человеческого подвига определила и весь художественный строй стиха. Когда Добролюбов писал, что стихи Некрасова «идут прямо к молодому сердцу, не совсем еще погрязшему в тине пошлости», то тем самым он указывал на обстоятельство, обусловившее этот художественный строй. Его можно было бы определить одним словом — «максимализм».

Некрасов, видимо, был прав, когда писал о Тургеневе как о писателе, способном «дать нам идеалы, насколько они возможны в русской жизни», — письмо относится к 1855 году. Известно, что и Чернышевский возлагал тогда на Тургенева подобные надежды. Но прежде всего этот идеал — идеал революционного подвига — несла в жизнь литература революционной демократии, поэзия Некрасова. То, что могло показаться Тургеневу фразерством, действительно могло у него таковым стать, у Некрасова же было чем угодно, только не фразерством, ибо революционность здесь оказывалась не извне, хотя бы и с сочувствием описанной и анализированной, а изнутри рвущейся. Таким образом, дело не просто в разности эмоционального отношения к жизненному и поэтическому материалу. Некрасов не боится того, что могло показаться фразерством или дидактиз-

мом именно потому, что у него есть «безоглядная преданность чувству», а она в данном случае была возможна только как прямое следствие и выражение революционного темперамента.

«Главное,— писал Некрасов в уже упомянутом письме В. П. Боткину,— статья много говорит молодому, не успевшему съежиться сердцу, а молодежь — мастерица трубить. С нее все начинается» (X, 260). Вот таким подлинно трубным призывом была некрасовская «Песня». Максимализм ее требований, напряженная патетика обращений оказывались единственно возможными и как обращенные к максимуму чувств, которым так ярко отмечена молодость. И молодость поняла и приняла «Песню».

«...«Песнь Еремушке»,— вспоминает современница,— оглашала то и дело рекреационные залы новой женской школы; это стихотворение заключало в такой доступной форме правила новой житейской мудрости. «Жизни вольным впечатлениям душу вольную отдай»,— начинала, бывало, одна, самая бойкая из нас, и тотчас находились другие, которые продолжали: «человеческим стремлениям в ней проснуться не мешай». «Необузданную, дикую к лютой подлости вражду»,— декламировали несколько, дружно обнявшихся между собой девочек. «И доверенность великую к бескорыстному труду»,— как-то особенно кротко и нежно продолжали другие. И вскоре собиралась целая толпа... толпа, соединенная «Песней Еремушке», которая была в полном смысле слова нашею ходячею песней. Когда старшие заставляли нас подчиняться старинным освященным обычаям, которые приходились нам не по вкусу, мы отвечали словами из «Песни Еремушке»: «Будь он проклят, растлевающий пошлый опыт — ум глупцов».— и говорили сами себе: «Силу новую животворных новых дней в форму старую, готовую, необдуманно не лей».

Я, конечно, не могу утверждать, что под влиянием «Песни Еремушке» возникла описанная Тургеневым в «Отцах и детях» рознь между двумя поколениями, но это песнь, во всяком случае, служила первым воплощением — формулировкой этой возникавшей тогда розни.

В Некрасове подраставшее поколение видело мощного защитника всех возникавших в то время стремлений».

Нарастающее напряжение в «Песне Еремушке» обрывается, не доходя до самой высокой ноты:

«...С этой ненавистью правою,
С этой верою святой
Над неправдою лукавою
Грянешь божьею грозой...
И тогда-то...»

Снова вступает песня няни, старая песня:

...Вдруг проснулося
И заплакало дитя,
Няня быстро встрепенулася
И взяла его, крестя.

«Покормись, родимый, грудкою!
Сыт?.. Ну, баюшки-баю!»
И запела над малюткою
Снова песенку свою...

Видимо, для возбужденной и самоуверенной молодежи такое окончание как бы пропадало, снималось[1]. Но для самого Некрасова оно не случайно. В этой оборванности много смысла. В самом совмещении пророчествующего «и тогда-то» со старой песней выразился взгляд поэта в будущее, еще неясное (надежда и неуверенность) ожидание чего-то, т. е. не просто противоцензурный смысл, но смысл, еще не определяемый никакими словами, ибо *того* еще нет, а есть лишь страстное ожидание его и пламенный к нему призыв.

О двенадцатой главе поэмы «Мороз, Красный нос»
Опыт реального комментария

«Мороз, Красный нос», — писал современный Некрасову критик Вл. Зотов, — принадлежит к числу лучших поэм Некрасова. Вся она проникнута таким знанием русского человека и русской жизни, такой любовью к народу, что после этой поэмы всякое сомнение в значении Некрасова, как истинно народного поэта, не может иметь места... Вся русская природа, весь быт деревни обрисованы и прочувствованы чрезвычайно верно».

Искусство поэта проявилось, конечно, не в том, что

---

[1] Обычно для вольной поэзии этой поры характерны концовки-лозунги (см.: Бушканец Е. Г. Вольная русская поэзия 1860-х годов. — В кн.: Народ-герой русской литературы. Казань, 1966, с. 23).

он представил развернутые описания, широкие картины «всей природы», «всего быта» сами по себе. Поэма поражает как раз концентрированностью и сжатостью, не описанием быта, а ощущением его. Разные стороны жизни народа, его психологии встают за кратким упоминанием, иногда за одним точным определением.

Драматизм судеб героев поэмы, живое авторское чувство будут волновать всегда, но бытовые реалии, лежащие в основе ряда глав, ныне нуждаются в комментировании. Так, в XII главе поэмы рассказывается о смерти Прокла, которой предшествует картина деревенских лечений, знахарства, ворожбы. Уяснение реальных источников картины лишний раз подтверждает, сколь хорошо Некрасов знал народную жизнь, сколь верен правде жизни он был, даже в мельчайших деталях, служа высокой правде искусства. Мы не ставим задачей всесторонне рассмотреть главу и лишь указываем на эти реальные источники. О болезни своего героя поэт пишет:

Случилось в глубоком сугробе
Полсуток ему простоять,
Потом то в жару, то в ознобе
Три дня за подводой шагать:

Покойник на срок торопился
До места доставить товар.
Доставил, домой воротился —
Нет голосу, в теле пожар! (II, 178)

«Диагностика» здесь точна в самой приблизительности. С признаками болезни, отмеченными поэтом, народная медицина связывает представление о лихорадке, о горячке. И «лечить» героя будут так, как лечат именно эти болезни:

Старуха его окатила
Водой с девяти веретен
И в жаркую баню сводила,
Да нет — не поправился он!

Тогда ворожеек созвали —
И поят, и шепчут, и трут —
Все худо. Его продевали
Три раза сквозь потный хомут,

Спускали родимого в прорубь,
Под куричий клали насест...
Всему покорялся, как голубь, —
А плохо — не пьет и не ест!

Знахарство и ворожба — одно из страшных и неизбежных явлений темного быта старой деревни. «Знахари и знахарки,— пишет А. Минх, — пользуются народными предрассудками и легковерием: шепчут над водкой или водой, дают выпить, и ежели больному не делается легче, то объясняют, что «испортивший» сильнее их, и несчастный долго без пользы таскается по колдунам и ворожеям, отыскивая сильнейшего, пока смерть или случайное облегчение не прекратят его розысков»[1]. Тот же А. Минх отмечает, что многие средства такого лечения прямо вредны, как, например, обычное деревенское лечение «окуром»: «Это страшное зло, превосходящее своими дурными последствиями самую болезнь. Если после окура выйдет на холод или выпьет холодного, то бывают случаи смерти»[2].

Кстати, подчиняясь общим и частным творческим заданиям, Некрасов опускает все, что могло быть разумного в собственно народной медицине: есть лишь краткое упоминание о «жаркой бане» — испытанном народном средстве лечения. Основное внимание сосредоточено на суевериях. В главе нет прямой насмешки или обличения. Они и невозможны здесь. Но нагнетание бессмысленных процедур ясно раскрывает ужас и безысходность положения.

Источники, из которых Некрасов черпал сведения о характере ворожбы, сложившейся у него, естественно, в единую картину, могли быть различными.

Во-первых, книжные. В библиотеке Некрасова находились такие книги, как «Быт русского народа» А. Терещенко (СПб., 1848), «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» И. М. Снегирева (вып. 1 — 1837, вып. 2 — 1838, вып. 4 — 1839), «Русская народность в ее поверьях, обрядах и сказках» Д. О. Шеппинга (М., 1862). Позднее в библиотеке появились вышедшие уже после окончания работы над поэмой труды: «Очерки природы и быта Беломорского края России» А. Михайлова (СПб., 1868), «Поэтические воззрения славян на природу» А. Н. Афанасьева (Изд-во Солдатенкова, 1865—1868) и др. Сравнение этих работ с поэмой показывает, однако, что книжными материалами Некрасов

---

[1] Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии. Собраны в 1861 году А. Н. Минхом. СПб., 1890, с. 49.

[2] Там же, с. 20.

пользовался при работе над XII главой в минимальной степени и основным источником, видимо, было непосредственное общение с народом, наблюдения над его бытом.

Некрасов точен в описании процедур, которые совершают ворожейки: «Ворожейки нашептывают больным на сало, на соль, на траву, на вино и даже на св. воду и велят пить и тереться»[1] (ср.:

Тогда ворожеек созвали —
И поят, и шепчут, и трут...)

Так описан обряд лечения в этнографических сведениях о Нижегородской губернии. Во Владимирской губернии (отметим, что Владимирская губерния, наряду с Ярославской и Костромской, была местом постоянных охотничьих скитаний поэта и, следовательно, объектом непосредственного наблюдения и изучения) было широко распространено такое упомянутое Некрасовым средство «лечения», как обычай класть больного под куриный насест (ср.: «Под куричий клали насест...»). Так, в этнографическом описании жителей Высокорецкой волости Судогордского уезда сообщалось: «Для лечения сглаза берут три холодных угля и три камешка, опускают их в ковш холодной воды, воду эту плещут сквозь скобу двери, потом спрыскивают ею больного, дают ее пить и окачивают под куриною нашестью»[2].

Надо сказать, что вообще куриный насест выступает в самых разных заговорах и приметах. Так, в частности, в той же Владимирской губернии через него перебрасывали стоптанный лапоть, чтобы «наладить отношения» с домовым. Может быть, этот обычай связан с тем значением, которое вообще придавалось в народном быту и, соответственно, в народных суевериях курам: «Из домашних птиц куры доставляют в общежитии многообразную пользу. Из этого произошло в простом народе поверье, что они не противны святым и находятся под покровительством мученика Сергия, который посему называется хранителем курей»[3].

Обычай окачивать больного под куриным насестом был широко распространен и в Нижегородской губер-

---

[1] Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива императорского русского географического общества. 1915, вып. 2, с. 744.

[2] Там же, 1914, вып. 1, с. 156.

[3] Терещенко А. Быт русского народа. СПб, 1848, часть 6, с. 54.

нии, даже там, где лечение от болезней считали грехом, ибо болезнь — от бога. Этот же обычай встречался и в близкой Некрасову и хорошо им знаемой Костромской губернии, где «от лихорадки окачивают водой под куриным насестом, а также навязывают на грудь найденную на дороге веревку или мочало»[1].

Окачивание холодной водой (в поэме Прокла спускают в прорубь) тоже было повсеместно бытовавшим средством избавления от недугов. В ряде мест такое окачивание совершалось именно над прорубью. Так, в Олонецкой губернии «от горячки стреляют из ружья, чтобы отогнать болезнь, а также обдают холодной водой на проруби»[2].

Столь же распространенны были в практике «лечения» самые разнообразные спрыскивания водой (у Некрасова «водой с девяти веретен»)[3]. Не случайна сама цифра девять, которой во многих народных поверьях придавали, видимо, магическое значение. Так, больного иногда купали в воде, собранной из девяти рек[4].

В поэме цифра «девять» идет от народного представления о девяти видах лихорадки, действия которых предполагается нейтрализовать. Хотя большинство источников называет двенадцать как число разновидностей лихорадки по народным поверьям, А. Терещенко в книге «Быт русского народа» (мы отметили, что эта книга была в библиотеке Некрасова) говорит именно о девяти: «Сохранилось повсюдное поверье, что у лихорадки девять крылатых сестер, коих нечистый дух спускается с цепей, чтобы помучить людей. Если лихорадка пролетом коснется губ, то они обмечутся, а если она коснется до всего человека, то нападет трясовица; но чтобы она не возвратилась к больному, то ему надобно намазать свое лицо сажей, — этого она пугается. — Иные переодеваются в вывороченное или чужое платье, чтобы она не узнала, переезжают тихомолком из дома в дом, чтобы она не нашла его; пишут на дверях и окнах без ведома больного: дома нет, чтобы этим обмануть

---

[1] Зеленин Д. К. Описание рукописей ученого архива Императорского русского географического общества. 1915, вып. 2, с. 650 (Рукопись 1853 г.).

[2] Там же, с. 309. (Рукопись 1854 г.).

[3] Т. е. с девяти колодезных воротов (веретен). Указано Ю. В. Лебедевым.

[4] См.: Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания и суеверия. М., 1890, с. 423.

лихорадку и спрятать от нее больного, которого потом окуривают его же паром. — В предохранение еще от лихорадки носят на шее змеиную или ужовую кожу, ожерелье из змеиных головок или восковые шарики, наделанные из страстной свечи»[1].

Часто поверье предусматривает в качестве средства лечения троекратное протаскивание сквозь узкие проемы (у Некрасова — «три раза сквозь потный хомут»), щели, сделанные в растущем дереве (дуб, ясень — в Нижегородской губернии) и т. п.

Последний рецепт «ходебщика» Феди — «положить под медведя» (кстати, медведь, медвежья шерсть тоже фигурируют в ряде рецептов) обращает Дарью к здравому смыслу.

Вообще в некрасовской поэме мы видим как отражение явлений народного быта причудливое смешение христианства и язычества, веры и суеверия. Как к последнему средству героиня поэмы обращается к «иконе явленной», но поэт об этом в двенадцатой главе только сообщает. Вся картина посещения монастыря, связанные с этим думы и чувства Дарьи в поэме даны в ином, «высоком» ключе и, естественно, отделены. На ряде же примеров из этой главы мы хотели показать, как углубленно Некрасов изучал народную жизнь и народный быт, как органично воспринимал их, какое детальное знание этой жизни и этого быта стоит за каждой строкой великой поэмы.

О поэтичности стихотворения Н. А. Некрасова «Железная дорога»

Некрасовское произведение поэтично не только вследствие яркости картин, прелести пейзажей; оно поэтично прежде всего потому, что являющаяся, так сказать, нервной системой стиха поэтичность есть внутренняя мера, которой все в стихе измерено и оценено.

Славная осень! Здоровый, ядреный
Воздух усталые силы бодрит;
Лед неокрепший на речке студеной
Словно как тающий сахар лежит;

---

[1] Терещенко А. Быт русского народа. СПб., 1848, часть 6, с. 15—16.

Около леса, как в мягкой постели,
Выспаться можно — покой и простор! —
Листья поблекнуть еще не успели,
Желты и свежи лежат, как ковер.

Славная осень! Морозные ночи,
Ясные, тихие дни...
Нет безобразья в природе! И кочи,
И моховые болота, и пни —

Всё хорошо под сиянием лунным,
Всюду родимую Русь узнаю...
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою... (II, 202)

Пейзаж Некрасова поэтичен, но это поэзия особого рода. Названо время года — осень, и сразу раскатившееся — ядреный, «воздух ядреный» — дерзкая заявка, обрывающая, кажется, всякую связь с поэтической традицией описания, передачи ощущения осени в русской поэзии. Чего стоит природа, зовущая выспаться, не спать, а именно выспаться. По-мужицки усталый человек хочет уйти в природу, отдохнуть не для того, чтобы «в истине блаженство находить», а просто... выспаться.

Но сфера поэтического не только не пропадает, она расширилась. В самой природе поэтизировано все традиционно непоэтизировавшееся: пни и моховые кочи, лед, словно тающий сахар. Некрасовский стих распахнут в природу. Мы не только в вагоне, но уже и вне его, мы глотнули воздуха — «воздух усталые силы бодрит». «Около леса, как в мягкой постели, выспаться можно» — здесь передано почти физическое ощущение приобщения к природе, не в высоком философском, тютчевском, а в тоже по-своему высоком, но самом непосредственном смысле. Некрасов не прозаизирует поэтическое, но поэтизирует прозаическое. Два слова в конце этой части — «родимая Русь» («всюду родимую Русь узнаю») — как бы вдруг все к себе сводят, в себя вбирают и сразу, даже несколько неожиданно, дают стиху высокое звучание. Как музыкант одной нотой, так большой поэт одним словом может определить характер и высоту нашего восприятия. Ведь пушкинское «Зимнее утро» не идиллия у камелька, не зимний пейзаж только, это момент в развитии могучего духа, выраженный в форме подлинно бетховенской сонаты: борение двух начал и разрешающий выход в свет, в гармонию финала. И уже в первых пушкинских аккордах

Навстречу северной Авроры
Звездою севера явись!

задана эта высота, эта масштабность, которой уже вольно или невольно мы определим все развитие темы.

Такова и у Некрасова «родимая Русь» в последней строке первой части, которая никак не исчерпывает, конечно, значительности произведения, но которая на такую значительность настраивает. Во вступлении же интонации и мотивы народной песни: «Русь» — «родимая», а «речка» — «студеная». Народ, который явится непосредственно позднее, явлен уже здесь. В поэте и через поэта он заявил себя, и заявил поэтически.

Первая и вторая части некрасовского произведения внутренне едины, и это не единство контрастов. И та и другая поэтичны. Картина удивительного сна, который увидел Ваня, прежде всего поэтичная картина. Раскрепощающая условность — сон, который дает возможность увидеть многое, чего не увидишь в обычной жизни, — мотив, широко использовавшийся в русской литературе и до Некрасова. Достаточно вспомнить о Радищеве и Чернышевском, если говорить о близкой Некрасову традиции. У Некрасова сон перестает быть просто условным мотивом. Сон в некрасовском стихотворении — поразительное явление, в котором смело и необычно совмещены реалистические образы со своеобразным поэтическим импрессионизмом. Сон служит не выявлению смутных подсознательных состояний души, но и не перестает быть таким подсознательным состоянием, и то, что происходит, происходит именно во сне, вернее, даже не во сне, а в атмосфере странной полудремоты. Что-то все время повествует рассказчик, что-то видит растревоженное детское воображение, и то, что Ваня увидел, гораздо больше того, что ему рассказывалось. Собеседник говорил о косточках, а они ожили, как в романтической сказке, о тяжелой жизни людей, и они пропели Ване свою страшную песню. И где был сон, где была явь — рассказ, не может понять разбуженный, опомнившийся мальчик:

«Видел, папаша, я сон удивительный, —
Ваня сказал: — тысяч пять мужиков,

Русских племен и пород представители
Вдруг появились — и *он* мне сказал:
— Вот они — нашей дороги строители!..»

Как будто бы *он* — рассказчик, и это, как позднее шутил Маяковский в подобном случае, «устраняет всяческие подозрения по поводу веры автора во все загробные ахинеи»[1]. Но для Вани был не только рассказ, был сон, странный и фантастический. *Он* у Некрасова выделено курсивом:

И *он* мне сказал.

Он уже не только рассказчик, но кто-то или что-то трудноуловимое. Как и ряд других элементов некрасовского стиха, такое *он*, возможно, пришло из романтической поэзии, и, видимо, непосредственно из стихов Жуковского, где встречается часто, например, в переведенной Жуковским из Соути «Балладе, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне вдвоем и кто сидел впереди»:

Никто не зрел, как с нею мчался *он*...
Лишь страшный след нашли на прахе;
Лишь, внемля крик, всю ночь сквозь тяжкий сон
Младенцы вздрагивали в страхе[2].

Однако то, что у Жуковского выглядит, как хотя и не реальный, но легко определяемый элемент (*он* — просто нечистая сила), у Некрасова предстает как реальное, но трудно определяемое психологическое состояние. Там не реально, но определенно и грубо; здесь неопределенно и тонко, но реально.

Сон Вани подготовлен отчасти уже и пейзажем вступления, картиной лунной ночи. Элемент этого пейзажа появляется во второй части. Стих вступления

Всё хорошо под *сиянием лунным*

повторится точно, предваряя картину сна:

Вы мне позвольте при *лунном сиянии*
Правду ему показать.

Некрасов-поэт не позволяет Некрасову-живописцу внести ни одной лишней краски, стремясь к почти гипнотической сосредоточенности стихов.

Вместе с Ваней мы погружены в атмосферу полусна, полудремоты. Рассказ ведется как повествование о правде, но и как обращенная к мальчику сказка. Отсюда

---

[1] Маяковский В. Полн. собр. соч., в 13-ти т. М., 1959, т. 12, с. 104.
[2] Жуковский В. А. Собр. соч., в 4-х т. М. — Л., 1959, т. II, с. 53.

удивительная безыскусность и сказочная масштабность уже первых образов:

Труд этот, Ваня, был страшно громаден —
Не по плечу одному!
В мире есть царь; этот царь беспощаден,
Голод названье ему.

Сна еще нет. Идет рассказ, идет поезд, идет дорога, дремлет мальчик, и поэт, в первый и единственный раз разошедшийся с рассказчиком, прерывая рассказ, дает еще одну дозу поэтического наркоза. К ритму рассказа он подключает убаюкивающий ритм дороги:

Прямо дороженька: насыпи узкие,
Столбики, рельсы, мосты.

И снова продолжается рассказ:

А по бокам-то всё косточки русские...
Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

Разве мы не усыплены вместе с Ваней?

И начался Ванин сон:

Чу! Восклицанья послышались грозные!
Топот и скрежет зубов;
Тень набежала на стекла морозные...
Что там? Толпа мертвецов!

То обгоняют дорогу чугунную,
То сторонами бегут.
Слышишь ты пение?.. «В ночь эту лунную
Любо нам видеть свой труд!..»

Сон начат, как баллада. Луна, мертвецы со скрежетом зубовным, их странная песня — характерные аксессуары балладной поэтики сгущены в первых строфах и усиливают ощущение сна. Балладность подчеркнута; как бы декларирована традиция, романтическая и высокая, в рамках которой пойдет рассказ о народе. Но рассказ о народе не остается балладой, а переходит в песню.

В некрасовском произведении два народа и два разных к нему отношения. Есть возмущение, но, если угодно, есть и умиление. Есть народ в его поэтической и нравственной сущности, достойной поэтического определения, и народ в его рабьей пассивности, вызывающей горькую иронию.

Образ народа, каким он явился во сне, образ трагический и необычайно масштабный. Предстала как бы

вся «родимая Русь». Первоначально бывшая у Некрасова строка

С Немана, с матушки Волги, с Оки

сменяется другой

С Волхова, с матушки Волги, с Оки

не только потому, что, правда, очень удачно, Волхов фонетически связывается внутренней рифмой с Волгой. География становится более национальной и в своем настоящем, и даже в обращенности к прошлому.

Народ этой части высоко поэтичен, ни о каком обличении не может быть и речи. Иногда вдруг рассказ становится сдержанным, почти сухим: ни одного «образа», ни единой лирической ноты. Повествование приобретает характер и силу документального свидетельства, как в песне мужиков:

Мы надрывались под зноем, под холодом,
С вечно согнутой спиной,
Жили в землянках, боролися с голодом,
Мерзли и мокли, болели цингой.

Грабили нас грамотеи-десятники,
Секло начальство, давила нужда...

И вдруг взрыв, ворвавшееся в рассказ рыданье:

Всё претерпели мы, божии ратники,
Мирные дети труда!

Братья! Вы наши плоды пожинаете!

Это рыданье не могло подчиниться строфическому делению стихов и начаться с новой строфы. Оно ворвалось там, где, что называется, подступило к горлу.
То же в описании белоруса, уже авторском:

Видишь, стоит, изможден лихорадкою,
Высокорослый, больной белорус:
Губы бескровные, веки упавшие,

Язвы на тощих руках.
Вечно в воде по колено стоявшие
Ноги опухли; колтун в волосах...

Рассказ приобрел бесстрастную сухость протокольного показания, но в ней и предпосылка, и оправдание нового взрыва, высокого лирического пафоса. Рассказ о белорусе заканчивается словами:

Не разогнул свою спину горбатую
Он и теперь еще: тупо молчит
И механически ржавой лопатою
Мерзлую землю долбит!

А эти слова сменяются призывом:

Эту привычку к труду благородную
Нам бы не худо с тобой перенять...

Тупое молчание, механическое долбление земли названо привычкой к труду *благородной*. Однако то, что может показаться логической несообразностью, будучи вычлененным, тонет в общем потоке лирического воодушевления народом и народным трудом, и мы позволили указать на нее, чтобы подчеркнуть, как далеко идет Некрасов в этом воодушевлении и как мало здесь можно говорить о каком бы то ни было обличении, во всяком случае об обличении народа.

Только поняв и показав народ в его высокой поэтической сущности, поэт мог воскликнуть:

Да не робей за отчизну любезную...
Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную —
Вынесет всё, что господь ни пошлет!

Вынесет всё — и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

Даже в конце 50-х годов в обращении к народу было больше вопроса, чем уверенности:

Иль, судеб повинуясь закону,
Все, что мог, ты уже совершил, —
Создал песню, подобную стону,
И духовно навеки почил?..

Это записано в 1858 году при все более растущем общественном подъеме, а в пору спада народного и общественного движения у поэта вдруг прозвучала твердая уверенность в будущем счастье народных судеб. Почему? Заметим, что имено в эти годы создается самое гениальное, может быть, единственное по поразительной завершенности произведение Некрасова «Мороз, Красный нос» (1863), начинается работа над поэмой «Кому на Руси жить хорошо» (1863—1864). Такие произведения не пишутся просто из умозрительного желания показать, или, как говорят, отобразить, народную жизнь. Для Некрасова с ними осуществлялся выход из того

состояния внутреннего кризиса, в который были повергнуты передовые, революционные круги, когда народ как будто бы так жестоко обманул их надежды в 1861—1862 годах.

Поэт не переставал быть революционером, и его поэтическая работа была поиском объективной основы, на которой только и могла существовать вера в будущее, не оставаясь праздным мечтанием. Вновь и во многом заново предпринятое гениальным поэтом в 60-е годы исследование открыло для него колоссальный эстетический и, значит, человеческий потенциал народной жизни. Революционер не переставал быть поэтом, а для поэта это и был объективный фактор, позволивший в самую мрачную пору сделать выводы, до которых не поднимались многие передовые политики и социологи.

Однако, становясь оптимистической, трагедия не переставала быть трагедией. Она есть и в спокойном, но жутком приговоре некрасовского стихотворения:

Жаль только — жить в эту пору прекрасную
Уж не придется — ни мне, ни тебе.

Это тоже уверенное, трезвое и спокойное «ни тебе» — просто страшно.

В первой части стихотворения была явь, во второй был сон, но было то, что их объединило. Была поэзия: поэзия природы, по-народному воспринятая, поэзия народного страдания и подвига, именно подвига, достойного высокой патетики: строители дороги — «божии ратники», «мирные дети труда», воззвавшие к жизни бесплодные дебри и обретшие гроб.

В третьей части снова явь. Переход резок, пробуждение неожиданно. О нем не сказано. Просто мы разбужены в стихе и стихом, звуками, оглушительным свистком, который «взвизгнул». Сон нарушен, но еще не разрушена поэзия сна и того, что во сне привиделось. И Ваня говорит об этом:

«Видел, папаша, я сон удивительный, —
Ваня сказал: — тысяч пять мужиков,

Русских племен и пород представители
Вдруг появились — и *он* мне сказал:
— Вот они — нашей дороги строители!..»
Захохотал генерал!

Свисток разрушил сон, генеральский хохот разрушил поэзию. Генерал и не был приобщен к миру поэзии.

Там был автор, был Ваня, там были мы. Заметим, как одно лишь слово, точно найденное, становится образом громадного наполнения. В системе образов сна само имя мальчика стало образом. Ваня — никак иначе поэт не мог его назвать.

Генерал с хохотом и в стих введен резко подчеркнуто. Четырехстопный дактиль теряет целую стопу, а последняя из оставшихся усечена. Коротенькая эта строчка оказалась выделенной даже графически. Нарушилось, споткнулось само течение стиха.

Вся эта третья часть в некрасоведении толкуется обычно как спор повествователя с генералом.

В действительности никакого так понятого спора здесь нет. После деликатного замечания: «Я говорю не для вас, а для Вани» — рассказчик отступает перед генеральским напором, так сказать оставляя поле боя, и генерал бушует в одиночестве. Коварный автор дает ему полную свободу действий и не спешит вступить в спор. Генерал сам опровергает себя. Он обороняется и наступает в роли, несколько для генералов необычной, — защитника эстетических ценностей. Однако защитник прекрасного, поэзии, уже в сам стих вошел как его разрушитель.

Генерал явлен во всеоружии эстетической программы. Примеры классичны: Колизей, Ватикан и, конечно, Аполлон Бельведерский. Но в генеральских устах они ценности не имеют. Ведь прелесть Венеры Милосской определяется в рассказе Г. Успенского «Выпрямила» тем, как она описана и что она вызывает в человеке. В некрасовских стихах нет ни того, ни другого. Произведения искусства лишь названы. Они обесцениваются эстетически в сухом и бесцеремонном генеральском перечислении. Колизей, святой Стефан, Аполлон Бельведерский перемежаются ругательствами: «варвары», «дикое скопище пьяниц» — все это быстро и сразу вылетает из одних уст. Обращаясь к пушкинским стихам, генерал не может, принципиально не может в некрасовском произведении точно процитировать эти стихи, ибо пушкинские стихи — безотносительная эстетическая ценность, генерал же принципиально антиэстетичен. Он может защищаться пушкинскими стихами, лишь косноязычно их передавая. Пушкин у Некрасова пародирован. Вместо

Печной горшок тебе дороже,
Ты пищу в нем себе варишь.

8 Заказ 3380

появилось

> Или для Вас Аполлон Бельведерский
> Хуже печного горшка?

Ямбический стих Пушкина, так сказать, переведен дактилем, и это неожиданно сообщало ему сниженную разговорную интонацию, а замена одного лишь слова «дороже» на «хуже» стала демонстрацией примитивности и грубейшего утилитаризма. И эта пародия на пушкинские стихи вложена в уста его непрошеного защитника.

Речь идет уже не просто о строителях дороги (авторы комментария ко второму тому Полного собрания сочинений и писем Некрасова (1948—1953) писали: «Стихотворение Некрасова основано на подлинных фактах, относящихся к постройке Николаевской (ныне Октябрьской) железной дороги между Петербургом и Москвой» (II, 680). Разговор идет по самому большому, мировому счету. «В мире есть царь...», — начал поэт рассказ. «Ваш славянин, англосакс и германец»... — подхватил здесь генерал. Тема, которая была намечена в начале произведения, потом как будто бы ушла и вдруг неожиданно и точно возникла вновь, уже обогащенная. Вообще все стихотворение основано на таких внутренних соответствиях, перекличках, соотнесениях, которые в гармонии и определяют подлинную музыкальность произведения. Можно указать, конечно, на удачные сочетания тех или иных звуков, но, как говорил Горький, «фонетика — это еще не музыка»[1].

В некрасовском стихотворении то, что генералом отвергается как антиэстетическое, уже выявлено в его поэтичности, сам же генерал предстает как начало безобразное. Ничего убийственнее для радетелей чистого искусства нельзя было придумать. Защитник «чистого искусства» не поэт и не критик, не профессор даже, а «папаша в пальто на красной подкладке», генерал. Теории, примиряющие с жизнью, призывающие к светлому взгляду на нее, возведены к их конечной инстанции. Все обнажено до предела.

У генерала, конечно, есть положительная программа, сводящаяся к требованию воспеть жизнь, показать ее светлую сторону. Поэт идет навстречу пожеланию с го-

---

[1] Литературное наследство, № 70, с. 301.

товностью. Стих последней строки генеральской речи в третьей части:

> Вы бы ребенку теперь показали
> Светлую сторону...—

заканчивается уже в первой строке четвертой части, в авторской речи:

> Рад показать!

Предложение подхвачено буквально на лету.

Следует рассказ об ужасном труде людей. Явной иронии нет. Она лишь в начальном определении новой картины как светлой. Есть опять подчеркнуто объективный, почти сухой рассказ о том, что скрыто за занавесом конечного итога:

> ...труды роковые
> Кончены — немец уж рельсы кладет.
> Мертвые в землю зарыты; больные
> Скрыты в землянках...

Затем картина становится все более и более светлой, и, чем более светлой она становится, согласно генеральскому пожеланию и пониманию, тем более внутренней горечи вызывает она, тем ироничнее автор. А внешний пафос рассказа растет: появляется бочка вина, звучат клики и, наконец, наступает апофеоз:

> Выпряг народ лошадей — и купчину
> С криком ура! по дороге помчал...

Вряд ли было бы больше горечи, если бы народ помчал самого графа Петра Андреевича Клейнмихеля. Нет, здесь представлено животное в животном обличье с его «...нешто... молодца́! молодца́...» и «проздравляю!», — торжествующая свинья («Шапки долой — коли я говорю»). Эту-то «торжествующую свинью» мчит на себе народ, и горьким ироническим кивком на такую отрадную картину заключено произведение. Самая «светлая» картина оказалась в произведении самой безобразной.

Ирония, завершившая стихи, по-своему закономерна и смело может быть отнесена к числу самых авторитетных доказательств в пользу мнения, что стихотворение написано именно в 60-е годы.

Сон завершился высоким пафосом, явь — иронией, но и там и там есть печаль, есть трагическое ощущение, на котором неожиданно сошлись патетические восклицания одной части и ироничный вопрос другой и которое

во многом оказалось конечным итогом произведения.

Как мы уже отметили, невнимание к поэтичности как внутренней мере этого стихотворения часто заставляло исследователей рассматривать его как иллюстрацию.

Только освоение некрасовской поэзии в ее органичной поэтической сути позволит нам обращаться к этой поэзии, как ко всякому явлению большого искусства, бесконечно.

Эпопея народной жизни
«Кому на Руси жить хорошо»

Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: в журнале было напечатано начало поэмы — пролог.

К тому времени в большинстве европейских литератур традиция поэм — больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством, уже оборвалась. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба. Что же сделало некрасовское произведение поэмой, да еще народной, эпической? Чем была вызвана она к жизни?

Уже такое вступление к поэме, как пролог, было необычным. Литература нового времени почти не знает прологов, но произведения древней — античной и средневековой литературы обычно начинались с таких прологов-предварений, в которых авторы объясняли, о чем же пойдет речь. Введя пролог, Некрасов стремился сразу же обнажить главную, коренную мысль — «идею» своей поэмы, указать на значительность ее, предупредить о грандиозности и долговременности событий, которые в поэме совершатся. Потому-то сама поэма росла год от года, являлись новые и новые части и главы. Прошло более десяти лет, и все же к моменту смерти автора она осталась неоконченной. Именно в прологе сформулировался рефрен — «Кому живется весело, вольготно на Руси», который постоянным напоминанием пройдет через всю поэму.

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:

Семь временно-обязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень —
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож,
Сошлися — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси? (III, 153)

С самого начала мы ощущаем особый, почти былинный тон повествования: неторопливого полурассказа — полупесни, по-народному растянутой. И первые же слова: «В каком году... В какой земле...» звучат почти как знаменитое сказочное вступление: «В некотором царстве...», придают рассказу необычайную широту. Нам трудно и не нужно угадывать, о какой именно земле идет речь — она обо всей русской земле в целом и о каждом ее уголке. И называет поэт эту землю не Россией, а Русью, стремясь охватить страну не только в ее настоящем, но и в прошлом — во всем ее историческом значении и в географической необъятности. А названия губернии, волостей, деревень, из которых сошлись мужики, — это опять-таки слова-символы, которые могут быть отнесены к каждой деревне, к любому месту на Руси.

Да и сама цифра семь здесь не случайна — она наряду с некоторыми другими (девять, двенадцать) почиталась народной поэзией магической и тоже вводит нас в мир сказки, мифа. Из семи мужиков у Некрасова лишь братья Иван и Митродор названы — Губины — не то фамилия, не то прозвище, хотя действуют и даже говорят они всегда и во всем как один человек, остальные же герои-мужики, как в сказке, которая не знает фамилий, — только по именам: Роман, Демьян, Лука...

А решают герои вековечный для народной жизни и для народного сознания вопрос: о правде и кривде, о горе и счастье. Некрасов сказал однажды, что свою поэму он собирал двадцать лет *«по словечку»*. Некрасовские «словечки» таковы, что их действительно нужно было собрать, подслушать у народа. Это словечки со своей «биографией». Почти каждое такое «словечко» значимо не только само по себе, но опирается на народную пословицу или песню, на поговорку или легенду,

почти каждое впитало многовековой опыт народной жизни, так что поэма оказалась как бы произведением не одного поэта, но и народа в целом, не просто рассказывала о народе, но «говорила народом». Недаром сам Некрасов называл ее «эпопеей крестьянской жизни». Слово поэта становилось словом самого народа, подкреплялось всей его силой.

Но поэма совсем не стала лишь своеобразной реставрационной мастерской, дающей новую жизнь старым притчам и преданиям: уже на фоне первой сказочно-былинной строфы резким диссонансом прозвучало: «временно-обязанных». Семь сказочных героев оказываются и реальными современными крестьянами. Читателю не нужно было «рассчитывать», в каком году совершались события: крестьяне обязанные временно, до выплаты выкупов за землю, трудиться на своих помещиков и после освобождения от крепостной зависимости, появились, естественно, лишь после реформы 1861 года.

Так вызванный поэтом образ громадного исторического времени сразу приобретал необычайную сконцентрированность и острый современный смысл. Сама извечная мечта о хорошей жизни в середине прошлого века становилась по-особому злободневной. В пору переломную в жизни страны, когда пошатнулись многие ее казавшиеся крепкими устои, в том числе и устои самого народного сознания, извечные эти вопросы и загадки представали как дело сегодняшнего бытия, требовали немедленных решений. Так, все в поэме — в ее образах, языке, стихе представало как выражение вечного в сегодняшнем, очень обобщенного в очень конкретном. Всеобщий, всех и все вовлекающий общерусский смысл приобретали как будто бы самые простые и обычные вещи. Потому-то перед нами не просто рассказ в стихах, а именно поэма-эпопея — о самом *главном* в жизни *всего* народа. Дорожная стычка мужиков все менее остается бытовой ссорой, все более становится великим спором, в который вовлечены все слои русской жизни, все ее главные социальные силы призваны на мужицкий суд: поп и помещик, купец и чиновник. И сам царь. Опять-таки предстали они в предельном обобщении: духовенство, например, достаточно многоликое и пестрое, — просто как поп, торгово-промышленное сословие, к тому времени набравшее большую силу, — купец. И не какой-то

конкретный царь — Александр или Николай, а царь, представительствующий за всех вообще царей.

Очень реальные мужики, сложившиеся на водку, начинают пьяную драку. А разрастается она в грандиозное побоище, потрясающее целый лес, взывающее к силам самой природы:

Весь лес переполошился,
С летающими птицами,
Зверями быстроногими
И гадами ползущими,
И стон, и рев, и гул! (III, 158—159)

Еще в предшествовавшем драке эпизоде мелькнула одна деталь: идущих без пути на ночь глядя мужиков окликнула баба, корявая Дурандиха:

...засмеялася,
Хлестнула, ведьма, мерина —
И укатила вскачь... (III, 157)

Ведьма! Как будто бы всего лишь бытовое ругательство окажется многозначным образом, найдет продолжение в картине зловещего сказочного боя. Ведь драка в заколдованном лесу предстает и как разгул темных сил. Все время упоминаются лешие и черти. Подобно злым духам, к семи мужикам

Слетелися семь филинов,
Любуются побоищем
С семи больших дерев,
Хохочут, полуночники!
А их глазищи желтые
Горят, как воску ярого
Четырнадцать свечей!
И ворон, птица умная,
Приспел, сидит на дереве
У самого костра,
Сидит да черту молится,
Чтоб до смерти ухлопали
Которого-нибудь! (III, 159)

Но драка стала и своеобразным испытанием-очищением. Совсем иной «пошел тут пир горой» после чуда — явления самобранной скатерти. Сам этот традиционный мотив волшебной сказки у Некрасова важен опять-таки для уяснения социального и нравственного смысла крестьянской жизни.

Так, мужикам, исконным труженикам, получившим скатерть-самобранку, даже мысль не приходит о даровом богатстве, и выговаривают они у волшебной «птахи

малой» лишь свой мужицкий, скромный, так сказать, прожиточный минимум: хлеб, квас, огурчики... И лишь для того, чтобы доведаться до смысла жизни, до сути человеческого счастья. Они оказались одержимы громадной социальной, нравственной идеей. Они ставят себе зароки. Они берут обет на подвижничество. Здесь нужны чистые руки, чтоб

...дело спорное
По разуму, по-божески,
На чести повести... (III, 165)

Так открывающие пролог семь мужиков уже к концу его становятся семью странниками-правдоискателями. Однако двинувшиеся в путь некрасовские странники — не традиционные странники-богомольцы. С подлинно мужицким стремлением докопаться до корня отправляются они в путешествие, бесконечно повторяя, варьируя и углубляя вопрос: кто счастлив на Руси? Они оказываются символом всей тронувшейся с места, ждущей перемен пореформенной народной России.

С прологом из поэмы, в сущности, уйдет сказка. Лишь поилица и кормилица мужиков — скатерть самобранная останется в оправдание и объяснение их странствий, не отвлекаемых житейскими заботами о хлебе насущном. Мы входим в мир реальной жизни. Но именно пролог ввел нас в этот мир как мир больших измерений — времени и пространства; человеческих судьб и народной судьбы — эпос.

Русская литература часто избирала сюжеты-путешествия. Путешествие Онегина должно было занять большое место в пушкинском романе в стихах. Лермонтовский герой своего времени живет буквально на колесах — в каждой новой повести он уже на новом месте. То, что Чичиков в «Мертвых душах» путешествует, многое объясняет в этой книге, названной автором поэмой. Но, кажется, со времен «калик перехожих» никто не странствовал так, как герои поэмы Некрасова, не брался Русь-матушку «ногами перемерять».

Образ широкой дороженьки и открывает поэму, точнее, ее первую главу «Поп». Если подходить к этой главе, буквально понимая сюжет, — а ведь такой сюжет вроде бы четко был намечен уже в формуле-вступлении, — то это всего лишь рассказ о встрече с попом и рассказ попа о своей жизни. Но содержание некрасовской поэмы, именно потому, что это поэма, менее всего

можно рассматривать на основе внешне понятых событий. В ней все время вершатся другие, гораздо значительнейшие события.

Разве не событие — развертывающаяся «по сторонам дороженьки» панорама как бы всей русской земли?

Леса, луга поемные,
Ручьи и реки русские
Весною хороши. (III, 166)

Это совсем не тот небольшой, непосредственно предстающий перед глазами кусочек природы, который можно назвать пейзажем. Разве не событие сама эта весна, обездолившая мужика, затопившая поля после обильного снега? Конечно, событие, закрепленное в формулах народного сознания и народного творчества:

Пришла весна — сказался снег!
Он смирен до поры:
Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет.
Вода — куда ни глянь! (III, 166)

Ни на минуту не упускается из виду в некрасовской поэме всероссийский размах, не прерывается дыхание жизни всей огромной крестьянской страны.

Крестьяне ведут беседу с попом в поле под открытым небом, и веселым праздничным фоном в образах народной поэзии рождается картина этого весеннего неба: и облака, и туча, и дождь, и солнце, смеющееся, как «девка красная». Вообще в поэме все время возникают такие картины русской природы; очеловечиваясь по обычаю народной поэзии, они как бы вовлекаются в мужицкие дела, встречи и споры и в то же время придают им громадный размах, вселенский смысл.

Особый характер имеет в этой первой главе и сам поп, и рассказ его. Рассказ ведется так, что мы узнаем не только о жизни этого попа — о ней как раз очень мало, — а о жизни всего поповского сословия: и в прошлом и в настоящем, в отношении и к помещикам и к раскольникам. Рассказ все время разрастается: вовлекаются картины недавней привольной дворянской жизни и горе крестьянской семьи. Более того, представлено и отношение к поповству крестьян, недаром приведены целые россыпи народных прибауток и поговорок, посвященных попу, попадье, поповне. Но все это в связи с главным вопросом — о счастье. Уже здесь он очень расширен и углублен. Некрасов не просто противопостав-

ляет в своей поэме жизнь «счастливых» верхов «несчастливым» низам. Верхи — а попы в целом, конечно, принадлежали к ним — тоже по-своему несчастны в том смысле, что и они находятся в состоянии кризиса, когда старое рушится и новое еще не определилось. Это не значит, что симпатии и сочувствие поэта распределены, так сказать, равномерно. Но он видит и показывает несостоятельность, гнилость, бессилие и неблагополучие даже как будто бы благополучной жизни.

Это поэма о всеобщем кризисе, который всегда чреват громадными потрясениями, — вот почему уже в силу даже этого обстоятельства поэма Некрасова революционна.

Именно желание изобразить всю народную Русь повлекло Некрасова к такой картине, где можно было бы собрать массу людей. Так появляется глава «Сельская ярмонка», которая следует в первой части сразу за главой «Поп». Не очень внимательное чтение заставляет думать, что путешествующие крестьяне приходят на ярмарку после встречи с попом. А ведь между двумя этими событиями, очевидно, прошли дни и недели. Потому-то «Сельская ярмонка» начата опять-таки с картины природы:

Недаром наши странники
Поругивали мокрую,
Холодную весну...
Лишь на Николу вешнего
Погода поуставилась,
Зеленой свежей травушкой
Полакомился скот. (III, 177—178)

Но это не просто еще одна пейзажная зарисовка. Это и указание на течение времени. На место весны пришло лето. Вот какова длительность времени и протяженность пути, на который обрекли себя странники. И это не отвлеченная весна, а весна, увиденная и оцененная мужицким взглядом: поэт знает, какая весна «нужна крестьянину». По тому же самому «жаль бедного крестьянина, а пуще жаль скотинушку» — основу крестьянской жизни. И названа вся эта глава совсем не литературно — «Сельская ярмонка» — словом просторечным: поэт стремится максимально слить свое слово с народным.

Эта глава, как и две следующие, даже в этой народной поэме одна из самых народных. Почему? Нигде более, чем в этих главах, не предстанет так непосредственно, в такой широте и в многоцветии крестьянская

масса. Ярмарка свела вместе многих и разных людей. Ярмарка — это народное гульбище, массовый праздник. Характеры людей здесь раскрываются особенно раскованно и свободно, проявляются наиболее открыто и естественно. Мы попадаем в обстановку пеструю, хаотичную, беспрерывно меняющуюся. Перед нами возникают десятки ситуаций: в торговом ряду, и у ярмарочных кабаков, и перед базарным балаганом. Проходят десятки людей: и мужик, пробующий ободья, и другой, сломавший топор, и дед, торгующий внучке башмаки, и крестьяне, «щедрее барского» угощающие актеров.

В главе же «Пьяная ночь» поэт прямо открывает страницы для крестьянского многоголосья. Необычная, «пьяная» ночь развязывает языки:

Дорога стоголосая
Гудит! Что́ море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва. (III, 189)

Крестьянский мир предстает предельно обнаженным, во всей хмельной откровенности и непосредственности. Кажется, что сменяющие друг друга фразы, реплики, быстрые диалоги и выкрики случайны и бессвязны. Мы почти не успеваем следить за этой на наших глазах рождающейся действительно стоголосой стихией. Но в совокупности благодаря таким своеобразным срезам, сделанным на разных уровнях, они дают очень объемную картину крестьянской жизни. Каждый «срез» таков, что не изменяя общей достоверности дорожной картины (пронеслись с бубенчиками чиновники; «Эй! С возу куль упал», — успевает вставить кто-то), они открывают новые и новые стороны народной жизни, от самых интимных до приобретающих смысл больших социальных обобщений. Почти каждая реплика подана так, что за ней возникает сюжет, характер, драматическая ситуация. Таким образом, глава как бы вмещает много рассказов, вовлеченных в сферу поэмы, хотя буквально и не написанных. Разве не точная картина дикого деспотизма семейной жизни встает из ссоры двух баб, скороговорка которых врывается живой речью в напевный стих — быстрые окончания сменили протяжные дактили:

«...Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок плевок, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем,

А младший зять всё нож берет,
Того гляди убьет, убьет!..» (III, 191)

И опять-таки это не общая зарисовка быта, а судьба человеческая: щемящую, пронзительно горькую ноту рождает это причитание о полтиннике, о *целом* полтиннике.

А разве не ясна нам из нескольких фраз вся судьба женщины Дарьюшки, хотя никакого рассказа о ней мы не находим?

— Худа ты стала, Дарьюшка!
«Не веретенце, друг!
Вот то́, чем больше вертится,
Пузатее становится,
А я как день-деньской...» (III, 190)

Рассказ только начат. Многозначительные точки как бы призывают нас к продолжению. И к продолжению уже предопределенному... Новые и новые начала, тут же оборванные этими своеобразными «продолжение следует» — многоточиями... Вот пьяная мужицкая жестокость:

«...Там впереди крестьянина
Убили... — Эх!.. грехи!..» (III, 190)

И вдруг как бы между прочим звучит народный приговор царскому указу:

— Добра ты, царска грамота,
Да не при нас ты писана... (III, 189)

И опять взывающие к продолжению точки. А пьяный разгул становится все страшнее:

Дорога многолюдная
Что позже — безобразнее:
Все чаще попадаются
Избитые, ползущие,
Лежащие пластом.
Без ругани, как водится,
Словечко не промолвится,
Шальная, непотребная,
Слышней всего она!
У кабаков смятение,
Подводы перепутались,
Испуганные лошади
Без седоков бегут;
Тут плачут дети малые,
Тоскуют жены, матери:
Легко ли из питейного
Дозваться мужиков?.. (III, 191—192)

Однако не картина пьяного безобразия вершит главу «Пьяная ночь». Вообще в этих главах при всей пест-

роте характеров и положений, при всем разнообразии произносимых речей есть нечто объединяющее. Недаром Некрасов упомянул именно здесь о народном слове метком, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо». Слово — это то, что уже здесь объединяет пеструю толпу в мир, то, что может свести разноголосный крик в многоголосный хор. Каждое из действующих лиц говорит, кричит, поет от себя, но в то же время речь эта пословична, так что оказывается словом и целого мира крестьянского. Вот мужик ругает сломавшийся топор, а сиюминутные вроде бы слова отливаются в формулу почти поэтическую и общемирскую:

«Подлец ты, не топор!
Пустую службу, плевую
И ту не сослужил.
Всю жизнь свою ты кланялся,
А ласков не бывал!» (III, 182)

Совершенно вроде случайный отрывок частного разговора с каким-то Иваном Ильичом приобретает поэтический смысл, сопровождаясь народной эпиграммой:

— А я к тому теперича:
И веник дрянь, Иван Ильич,
А погуляет по полу,
Куда как напылит! (III, 189)

Вот «к тому теперича» и приводятся многие как будто бы не идущие к делу речи. Народ — пьяная, невежественная толпа, но и народ — умница, народ-поэт предстает здесь. Народ — коллективный труженик. Поэт так дорожит этой другой стороной дела, так боится, чтобы она, самая важная в народной поэме, не заслонилась для читателя, что вводит целый монолог-приговор, ее выявляющий и закрепляющий, да еще и вводит в процессе спора. Если действительно истина рождается в споре, то в некрасовской поэме она, конечно, должна родиться, ибо поэма почти все время несет это начало спора, столкновения, диалога. Только что вынесен приговор, как будто бы подтвержденный всеми прошедшими сейчас перед нами картинами:

«Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения...» (III, 192)

И приговор этот тут же опровергается. И опять-таки словом, в самом народе рожденным и от лица народа, крестьянства сказанным. Потому же так важен ге-

рой, это слово произнесший, — Яким Нагой. И потому Некрасов долго и трудно шел к созданию этого образа. Характеры в поэме, как правило, традиционны, тесно связаны с фольклором, уходят в глубь истории, но они же и очень современны. Таков и Яким Нагой: символический образ крестьянина вообще, но и крестьянина нового типа, сельского пролетария. «Ни в одной стране в мире, — писал В. И. Ленин, — крестьянство не переживало и после «освобождения» такого разорения, такой нищеты, таких унижений и такого надругательства, как в России.

Но падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу... На смену оседлому, забитому, приросшему к своей деревне, верившему попам, боявшемуся «начальства» крепостному крестьянину вырастало новое поколение крестьян, побывавших в отхожих промыслах, в городах, научившихся кой-чему из горького опыта бродячей жизни и наемной работы»[1].

Некрасовский Яким именно такой крестьянин:

Яким старик убогонький,
Живал когда-то в Питере,
Да угодил в тюрьму:
С купцом тягаться вздумалось!
Как липочка ободранный,
Вернулся он на родину
И за соху взялся. (III, 196)

Любопытно, что первоначально этот образ мыслился у Некрасова как образ фабричного человека.
Вместо:

Да выискался пьяненький
Мужик, — он против барина
На животе лежал... (III, 192) —

было:

Да выискался пьяненький
Фабричной из Бурмакина.
Он барину сказал... (III, 481)

В этой черновой редакции такой фабричный со своими речами воспринимался как что-то инородное по отношению к крестьянскому миру. Он со стороны вмешивался в разговор Веретенникова с крестьянами и даже получал отпор:

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 20, с. 140—141.

Тут мужики степенные
Прогнать хотели пьяного.
Да только за фабричного
Вступился барин сам... (III, 481)

В окончательном тексте вместо этого появляется лишь тонкий психологический штрих — веками вбитая оглядка на барина:

Крестьяне, как заметили,
Что не обидны барину
Якимовы слова,
И сами согласилися
С Якимом: «Слово верное...» (III, 198)

Голос Якима стал голосом этих же крестьян, сочувствующих ему, только голосом более решительным и смелым. Сознанием своей силы, силы народа проникнуты слова:

Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!..

У каждого крестьянина
Душа, что́ туча черная —
Гневна, грозна, — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям... (III, 195)

Рисуя своего героя, Некрасов ушел от первоначально родившегося стилизованного и абстрактного образа этакого «добра молодца»:

Фабричный, кудри русые
Встряхнул, окинул с валика
Очами соколиными
Шумящую толпу... (III, 481)

Этот портрет сменился конкретным, индивидуализированным в самой почти символической обобщенности:

Грудь впалая; как вдавленный
Живот; у глаз, у рта
Излучины, как трещины
На высохшей земле;
И сам на землю матушку
Похож он: шея бурая,
Как пласт, сохой отрезанный,
Кирпичное лицо,
Рука — кора древесная,
А волосы — песок. (III, 197—198)

Не только народ, но как бы сама кормилица-земля говорит голосом Якима Нагого. И как подтверждение его речей явилась песня:

Вдруг песня хором грянула
Удалая, согласная... (III, 198)

«Согласная», «складная». Песня — душа народа: И люди перестают быть толпой, становятся обществом, миром.

В этой главе сам сюжет поиска, подчиняясь замыслу народной поэмы, приобретает новый поворот. Странники уже пошли в народ, «в толпу — искать счастливого».

Четвертая глава первой части так и названа «Счастливые». Рассказ о народе продолжается. В главе «Счастливые» поэт сделал неожиданный сюжетный ход. Парадоксальная форма его необычайно все обостряет. Наше читательское восприятие настраивается на рассказ о счастье. Однако как рассказы о счастье предстают рассказы о несчастье несчастных людей. «Счастливые» названа глава о несчастных. Недаром рассказ каждого из «счастливцев» предварен авторской характеристикой, иногда в одно-два слова: «дьячок уволенный...», «старуха старая, седая, одноглазая...», «солдат ...чуть жив...», «разбитый на ноги дворовый человек». Лишь один рассказ молодого, плечистого каменотеса сообщает если не о счастье, то о каком-то благополучии. Но и он, единственный, сопровождается здесь же рассказом другого каменотеса, больного, расслабленного.

Вообще за счет таких новых и новых рассказов поэма как бы все время растет изнутри. И сами эти герои и рассказы их таковы, что в совокупности рисуют самые разные стороны народной жизни, совершающейся на громадном пространстве. И деревенская старуха, и питерский каменщик, и белорусский крестьянин — люди, собравшиеся со всей страны. Эти географические приметы не случайны. Каждому новому рассказу, каждому новому опыту придается общерусский смысл. Разговор идет со всей страной и про всю страну. Поэма действительно на наших глазах приобретает значение энциклопедии народной жизни. Говорит крестьянин-хлебороб, хвастается бывший лакей, жалуется старый солдат. Жизнь народа описана вдоль и поперек, на разных

уровнях. Представлены все возрасты, положения и состояния несчастной мужицкой жизни.

«...Эй, счастие мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!» (III, 208)

Итак, итоги как будто бы подведены: о мужицком счастье не может быть и речи. Но не будем спешить с выводом. Глава ведь еще не окончена. Да и состоит она из двух разделов. Второй из них — рассказ тоже о мужике, об Ермиле Гирине. Повествуется, о том, как купец Алтынников с помощью подьячих пытается перекупить у Ермилы Гирина «сиротскую мельницу». И этот рассказ начат с массовой народной сцены. Но это уже не убогий, увечный и нищий люд. Сама сцена торга Ермилы с купцом Алтынниковым необычна. Это и реальный аукцион с председателем и подьячими, но и нечто большее: единоборство героя-богатыря с вражьей силой — «бой», «сражение»:

Один купец Алтынников
С Ермилом в бой вступил,
Не отстает, торгуется,
Наносит по копеечке.
Ермило, как рассердится —
Хвать сразу пять рублей!
Купец опять копеечку,
Пошло у них сражение:
Купец его копейкою,
А тот его рублем! (III, 209)

Даже назван здесь Ермил Гирин почти мифологически — Ермило. И подобно всякому подлинно-народному герою обретает слабеющий Ермило свою силу в народе, защищая мирское дело: как Минин, обращается Гирин к миру. И мир побеждает врага:

Хитры, сильны подьячие,
А мир их посильней,
Богат купец Алтынников,
А все не устоять ему
Против мирской казны —
Ее, как рыбу из моря,
Века ловить не выловить. (III, 210—211)

Не в торгах здесь дело, а в способности народа выступить миром. «Чудо сотворилося», — скажет поэт об этом коллективном действии, об этом общем мирском усилии, о «щедроте народной». Ермил и выдвинут, по

сути, самим крестьянским миром. Так, хотя в роли бурмистра его и утверждает князь, выбирает на нее Ермила Гирина сам народ. Снова речь идет как будто бы всего лишь о реальном бурмистре, но перед нами и нечто большее: выборный, народный «царь», истово служащий крестьянскому миру:

Пошел Ермило царствовать
Над всей княжою вотчиной,
И царствовал же он!
В семь лет мирской копеечки
Под ноготь не зажал,
В семь лет не тронул правого,
Не попустил виновному,
Душой не покривил... (III, 214)

Народный герой Ермил Гирин тоже проходит через искушение. И он не удержался, принеся дело правды и мира в угоду личному делу, претерпев муки страдающей совести, и толкнувшей его к веревке и отдавшей его в руки правосудия. Но над Ермилом Гириным вершится особое, не юридическое, правосудие. Он отдает себя в руки суда людского, мирского приговора, каясь всенародно:

Пришел и сам Ермил Ильич,
Босой, худой, с колодками,
С веревкой на руках... (III, 216)

После таких-то испытаний Ермил обрекся на подвижническое служение народу. Во время бунта он попадает в острог, отказавшись уговаривать бунтовавших крестьян. Весь этот сюжет в поэме, которая, естественно, проходила через царскую цензуру, у Некрасова изложен намеками, с умолчаниями, с перерывами рассказа. Вообще в поэме постоянны многозначительные указания на подспудную стихию бунта. «А удаль молодецкую про случай сберегли...» — сказал Яким Нагой. И в поэме будет немало таких «случаев». Рассказ о взбунтовавшихся Столбняках первый, но не последний в этом ряду.

Вообще же история Ермилы Гирина и вотчины, в которой «царствовал» он, не случайно предстает как чей-то рассказ, почти сказка, на ней лежит печать полуутопии, это мечта скорее о возможном, чем об осуществленном деле. И недаром эта возможная в народном мире и народным миром жизнь разрушается. В вотчине — Адовщине мог оказаться добрый барин, но доброго к крестьянам барства в целом оказаться не могло.

Глава «Помещик» и представляет такой рассказ о барстве в целом, хотя вложен он в уста конкретного помещика, со своим именем, отчеством и фамилией — двойной, «дворянской». Портретные характеристики мужиков в поэме часто приобретают символическую значимость, несут приметы богатырства. Вспомним купание мужика с конем в начале второй главы.

Во второй части поэмы появится картина, где мужик на сенокосе пьет воду. Но эта как будто всего лишь бытовая сцена у Некрасова превращается в подлинно скульптурную композицию, и мужицкий стог оказывается чуть ли не постаментом памятника:

Здесь богатырь народ!..
Давно они заметили
Высокого крестьянина
Со жбаном — на стогу;
Он пил, а баба с вилами,
Задравши кверху голову,
Глядела на него.
Со стогом поравнялися —
Все пьет мужик! Отмерили
Еще шагов пол-ста,
Все разом оглянулися:
По-прежнему, закинувшись,
Стоит мужик; посудина
Дном кверху поднята... (III, 307—308)

О символичности Якима Нагого, например, мы уже говорили. Помещик же дан вне таких обобщающих и значимых примет. Портрет его предельно конкретен и обытовлен, что придает всему облику помещика мелкость. Да и определен Оболт сплошь презрительно-уменьшительными словами, которые не позволяют принимать его всерьез. И выхватывает-то он даже не пистолет, а «пистолетик». Однако все это не означает, что мы слышим рассказ только данного барина, частного человека о его частной жизни. Здесь рисуется общая картина барской помещичьей жизни в прошлом и в настоящем. И рассказ о ней очень многомерен. Он гораздо значительнее того, который мог бы представить реальный Гаврила Афанасьевич. Более того, герой здесь часто превращается в рупор автора поэмы. Ничтожный Оболдуй вдруг становится гневным сатириком:

На всей тебе, Русь матушка,
Как клейма на преступнике,

Как на коне тавро,
Два слова нацарапаны:
«На вынос и распивочно». (III, 234)

А то проникается умной и тонкой иронией:

Да иногда пройдет
Команда. Догадаешься:
Должно быть, взбунтовалося
В избытке благодарности
Селенье где-нибудь! (III, 232)

Оказывается он и лириком, когда повествует об идиллии усадебной дворянской жизни.

Если бы мы обратились к литературным параллелям и пояснениям, то можно было бы сказать, что некрасовский помещик (не Оболт-Оболдуев просто, а тот, что возникает из всего рассказа) совместил в себе приметы — эскизные, конечно, — и Ростова-отца из «Войны и мира» Толстого, и Пеночкина из тургеневских «Записок охотника», и Негрова из повести Герцена «Кто виноват?», и Иудушки Головлева из щедринских «Господ Головлевых». Это и мирный хранитель патриархальных устоев, и лицемерный ханжа, и самовластный крепостник-деспот:

«Закон — мое желание!
Кулак — моя полиция!
Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!..» (III, 228)

Такой емкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Это образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещичьего сословия, но включенную именно в народную поэму, оцененную народным умом. Потому-то весь рассказ помещика спроецирован на крестьянское восприятие и постоянно корректируется им. Мужики здесь не пассивные слушатели. Они расставляют акценты, вмешиваясь в помещичью речь редко, да метко. Недаром рассказ помещика и всю эту последнюю главу первой части завершает мужицкое слово, мужицкий приговор:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась, — расскочилася:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..» (III, 235)

Как и в случае с попом, повествование помещика и о помещике не есть простое обличение. Оно также об

общем, катастрофическом, всех захватившем кризисе. И о том, что народ есть в этом положении сила единственно здоровая, умная, красивая; условие развития страны и обновления жизни. Потому-то в последующих частях поэмы Некрасов оставляет намеченную сюжетную схему (поп, помещик, купец...) и художественно исследует то, что и составляет суть и условие эпического произведения, народной поэмы, — жизнь и поэзию народа в их неисчерпаемости.

Некрасов своей поэмы не закончил. К тому же последняя из написанных им частей «Пир на весь мир» не была напечатана при жизни поэта: ее не пропустила цензура. До сих пор издатели и редакторы Некрасова спорят о том, в каком порядке следует печатать части поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В советских изданиях можно встретить обычно один из двух: «Пролог и первая часть», «Последыш», «Крестьянка», «Пир на весь мир», либо «Пролог и первая часть», «Крестьянка», «Последыш», «Пир на весь мир». У каждого из этих вариантов есть свои недостатки и свои преимущества.

В то же время части поэмы, кроме тесно связанных «Последыша» и «Пира на весь мир», сохраняют известную самостоятельность, образуя своеобразные поэмы в поэме. Каждая из них имеет своих героев, которые (за исключением странников) обычно не переходят из одной части в другую.

Такова и часть, названная «Крестьянка». Она даже имеет свой пролог со сказочной присказкой:

Шли долго ли, коротко ли,
Шли близко ли, далеко ли... (III, 238)

Почему же поэт такое место — это чуть ли не самая большая часть поэмы — отвел как будто бы всего лишь одному человеку, крестьянке-женщине?

Вообще этот образ занимает особое место во всей поэзии Некрасова. Русская женщина всегда была для Некрасова главной носительницей жизни, выражением ее полноты, как бы символом национального существования. Вот почему Некрасов с таким вниманием вглядывался в ее судьбу, художественно исследовал ее в поэме о народе. Ведь речь шла о самом корне жизни, об ее, может быть, главном залоге. Потому-то поэт уделил столько внимания, как, наверное, ни одному кандидату в счастливые, женщине-крестьянке Матрене

Тимофеевне Корчагиной. С самого начала образ этой уже немолодой, зрелой женщины — носительницы жизни вписан в особую картину жизни самой природы, в самую зрелую, в самую благодатную ее пору — сбора урожая:

...Пора чудесная!
Нет веселей, наряднее,
Богаче нет поры! (III, 236)

Жизнь трудового крестьянства, жизнь крестьянки-труженицы являет резкий контраст умиранию разлагающихся помещичьих усадеб — бесхозных, как в прологе к «Крестьянке», или имеющих выморочных владельцев, как в «Последыше», распространяющих смрад и тлен на все, что становится к ним причастным. Такова голодная, бездельная и обреченная дворня — не народ. Народ — крестьяне:

— Чу! Песня за деревнею,
Прощай, горюшка бедная!
Идем встречать народ.
Легко вздохнули странники:
Им после дворни ноющей
Красива показалася
Здоровая, поющая
Толпа жнецов и жниц... (III, 243)

Матрена Тимофеевна — человек исключительный, «губернаторша», но она человек из этой же трудовой толпы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе: «Крестьянка» — единственная часть, вся написанная от первого лица. Однако это рассказ отнюдь не только о ее частной доле. Голос Матрены Тимофеевны — это голос самого народа. Потому-то она чаще поет, чем рассказывает, и поет песни, не изобретенные для нее Некрасовым. «Крестьянка» — самая фольклорная часть поэмы, она почти сплошь построена на народно-поэтических образах и мотивах. И исследователями Некрасова, и исследователями русского фольклора установлены многочисленные источники, из которых черпал Некрасов материал для своей «Крестьянки».

Уже первая глава «До замужества» — не простое повествование, а как бы совершающийся на наших глазах традиционный обряд крестьянского сватовства. Свадебные причеты и заплачки «По избам снаряжаются», «Спасибо жаркой баенке», «Велел родимый батюшка» и другие основаны на подлинно народных. Таким об-

разом, рассказывая о своем замужестве, Матрена Тимофеевна рассказывает о замужестве любой крестьянки, обо всем их великом множестве.

Вторая же глава прямо названа «Песни». И песни, которые здесь поются, опять-таки песни общенародные. Личная судьба некрасовской героини все время расширяется до пределов общерусских, не переставая в то же время быть ее собственной судьбой. Ее характер, вырастая из общенародного, совсем в нем не уничтожается, ее личность, тесно связанная с массой, не растворяется в ней.

Как известно, побои и истязания в крестьянской семье были довольно обычны. В то же время характер сильной героини, каким он вырисовывался в поэме, конечно, был бы искажен, случись в ее судьбе такие истязания частым делом, — Матрена Тимофеевна отнюдь не забитая рабыня. На всю жизнь врезается в память единственное избиение ее мужем. В то же время при рассказе об этом в уста героини вложена такая песня («Мой постылый муж подымается, за шелкову плеть принимается...»), которая, не искажая индивидуальной биографии героини, придает явлению широкую типичность, усиленную и тем, что песню эту подхватывает мужицкий хор — странники, что «полцарства перемеряли», как песню характерную и повсеместную. Некрасов все время стремится расширить значение образа героини, как бы объять максимально большое количество женских судеб. В черновой рукописи одной из глав этой части сохранилась авторская пометка: «N В. Надо прибавить о положении солдатки и вдовы вообще» (III. 684). Из этой записи видно, что Некрасов все время думает о русской женской доле *вообще:* труженицы, матери, солдатки, вдовы... И здесь поэт прибегает к самым разным приемам, которые позволяют вместить новые и новые рассказы и сюжеты. Как известно, сама Матрена Тимофеевна, добившись освобождения мужа, не оказалась солдаткой, но ее горькие раздумья в ночь после известия о предстоящем рекрутстве мужа позволили Некрасову «прибавить о положении солдатки». Рассказ о судьбе солдатки так тесно сливается с рассказом о судьбе героини, что невольно «обманывает» читателей: в литературе о поэме часто пишут о некрасовской героине как испытавшей и участь солдатки.

Действительно, образ Матрены Тимофеевны создан так, что она как бы все испытала и побывала во всех состояниях, в каких могла побывать русская женщина. Некрасовская крестьянка — человек, не сломленный испытаниями, человек выстоявший.

Когда она, начиная повествование о Савелии — дедушке, говорит:

— Ну, то-то! речь особая.
Грех промолчать про дедушку,
Счастливец тоже был... (III, 258),

то слова эти вроде бы могут быть восприняты как горькая ирония и в адрес его, и в адрес ее счастья. Так, может быть, действительно перед нами опять лишь один из многих горемык, вроде тех, что уже прошли в главе «Счастливые»?

Только ли иронически, однако, назван Савелий счастливцем? Ведь за этими горькими словами, последними словами второй главы, прямо следует уже совсем не ироническое название третьей — «Савелий, богатырь святорусский». Даже одно только это название свело к себе разные и очень значимые и высокие начала народной жизни и народной поэзии. Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатырства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение *святорусский* сразу воззвало к русскому героическому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Некрасов дает ему другое продолжение — «богатырь святорусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, а приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Некрасов не только не снижает тем былинный эпос до мужицкой жизни, но саму эту крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики.

В образе Савелия много такого, что объединяет его со всей крестьянской массой. Недаром уже сам он переадресовывает определение «*святорусский* богатырь» всему сермяжному люду. Но есть и то, что Савелия над этим людом возвышает как личность исключительной судьбы, как высший тип. Прежде всего богатырь Савелий — человек могучей физической силы, и сравнивается

он с медведем-сохатым. «Сохатый» в значении «медведь» довольно редкий костромской диалектизм. Вообще вся эта часть во многом строится на реальной местной, а именно костромской, основе. Действие происходит в лесистой и болотистой местности Костромской губернии на реке Кореге в Буйском уезде:

...Недаром есть пословица,
Что нашей-то сторонушки
Три года черт искал... (III, 261), —

говорит Савелий, вспоминая костромскую пословицу: «Буй да Кадуй черт три года искал». И отправляют Савелия в острог в Буй-город. Эти хорошо известные Некрасову по его охотничьим скитаниям места не случайно вошли в поэму. В край непроходимых болот и дремучих лесов прекрасно вписываются могучие характеры корежских мужиков, и прежде всего самого Савелия. Название реальной реки Буйского уезда Корега поэт поднимает до образа-символа, обозначения особой сферы жизни. «Корежить» означает «ломать», «гнуть», «трудиться». Корежина — край упорных и трудолюбивых земледельцев.

Вообще своеобразная некрасовская поэтика названий и здесь соответствует всему стилю повествования о богатырстве. Не случайна замена бывшего в черновике слова «Ветлугина» (по реке Ветлуге) на более выразительное «Корежина». Есть перекличка образа буйного Савелия и названия Буй-город: реальное это название становится поэтической формулой, кстати сказать тоже заменившей первоначально намеченное нейтральное и прозаическое обозначение ярославского города — Данилов. Однако Некрасов никогда и нигде не называет в поэме широко известных мест, всем знакомых городов — Ярославля, Костромы. Он убирает упомянутые в черновиках Владимир, Казань. Все делается для того, чтобы не сузить действие, не локализовать места, не уменьшать масштаба всероссийского изображения. Савелий представительствует за всех вообще, а не за костромских только мужиков, думает обо всем крестьянском, а не о буйском только люде.

Но Савелий не только бунтарь. Он и своеобразный народный философ. Его раздумья о богатырском терпении народа трагичны. Он не просто осуждает способность народа терпеть и не просто ее одобряет. Он видит сложную диалектику народной жизни и не берется да-

вать последние ответы и выносить окончательные решения:

Не знаю я...
Не знаю, не придумаю,
Что́ будет? Богу ведомо! (III, 267)

Савелий не только богатырь-бунтарь. Он и богатырь духа, подвижник, спасающийся в монастыре. Народная религиозность всегда привлекала внимание Некрасова, но отнюдь не сама по себе. Обычно она предстает у него как символ высокой народной нравственности, способ искупления вины и способность в самом страдании обрести величие. Вот почему Савелий назван святорусским. В конце на его старчество ложится печать почти святости. Но сама молитва богатыря Савелия, главная и последняя молитва его, носит общемирской, так сказать, общественный и земной характер:

За все страдное, русское
Крестьянство я молюсь! (III, 282)

Вот какой многосложный при всей цельности и простоте образ создал поэт. И этот образ, по сути, единственный, что сопровождает героиню во всех главах. А уже в самом конце этой части он оказался запечатленным и как бы увековеченным в своеобразном памятнике. Когда в последней главе Матрена Тимофеевна идет просить за своего мужа в город, она видит там памятник. Самого города Некрасов при этом не называет, хотя и указывает на исключительную в своем роде примету Костромы — памятник Ивану Сусанину:

Стоит из меди кованый,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.
Чей памятник? — «Сусанина». (III, 297)

Автор народной поэмы не мог не выделить этот единственный тогда в стране памятник простому мужику. Однако памятник описан совсем не таким, каким он был на самом деле. Реальный памятник, созданный скульптором В. М. Демут-Малиновским, оказался скорее памятником царю, чем Ивану Сусанину, который был изображен коленопреклоненным возле колонны с бюстом царя. Некрасов не только умолчал, что стоит-то мужик на коленях. В сравнении с бунтарем Савелием образ костромского мужика Сусанина получал впервые

в русском искусстве своеобразное, по сути антимонархическое осмысление. В то же время сравнение с героем русской истории Иваном Сусаниным наложило последний штрих на монументальную фигуру корежского богатыря, святорусского крестьянина Савелия.

Некрасов не просто декларирует богатырство Савелия. Он показывает, на чем это богатырство основано; ум, воля, чувства героя складываются в испытаниях. Вся жизнь его — это становление в борьбе, внутреннее высвобождение характера: «...Клейменый, да не раб», — скажет Савелий. Но образ Савелия важен не только сам по себе. Он как бы аккомпанирует на протяжении почти всей части образу героини, так что, по существу, перед нами возникают два сильных, богатырских характера.

И характер героини складывается в тяжких испытаниях, все нарастающих. Уже в главе «Песни» рассказано о тяжкой семейной жизни, глава «Демушка» повествует о смерти сына, «Волчица» — о том, как крестьянке пришлось лечь под розги. А за этими рассказами о событиях, труднее которых вроде уже не придумаешь, следует глава с названием «Трудный год». Все эти главы о событиях разных, отделенных часто многими годами. Но в них есть внутренний сюжет, генеральная идея, все к себе сводящая. Эта идея, одна из главных идей всего некрасовского творчества, есть идея материнства.

В поэзии Некрасова мать всегда была безусловным, абсолютным началом жизни, воплощенной нормой и идеалом ее. В этом смысле мать есть главный «положительный» герой некрасовской поэзии. Сам образ Родины, России у поэта неизменно соединяется с образом матери. Родина-мать, матушка-Русь — именно от Некрасова, через его поэзию эти привычные уже сейчас сочетания вошли в нашу жизнь, в наше сознание. И тип русской крестьянки, который создан в «Кому на Руси жить хорошо», раскрывается прежде всего как образ матери.

Глава «Демушка», например, полна отчетливого общественного смысла, неприкрытых социальных угроз. Обращаясь к народно-поэтическим источникам, Некрасов стремится выявить прежде всего именно эту сторону дела.

Исследователями установлено, что вопли и проклятия Матрены Тимофеевны во время судебного следст-

вия строятся на основе «Плача о старосте» знаменитой народной сказительницы-вопленицы Ирины Федосовой:

Вы падите-тко, горюци мои слезушки,
Вы не нá воду падите-тко, не на землю,
Не на божью вы церковь, на строеньице,
Вы падите-тко, горюци мои слезушки,
Вы на этого злодия супостатого,
Да вы прямо ко ретливому сердечушку!
Да ты дай же, боже господи,
Штобы тлен пришел на цветно его платьице,
Как безумьице во буйну бы головушку!
Еще дай, да боже господи,
Ему в дом жену неумную
Плодить детей неразумных их[1].

Традиционные эти причитания становятся в устах некрасовской героини выражением живого горя и страдания. Не теряя народной напевности, литературный ямбический стих поэмы с большой силой передает энергию и силу сиюминутно рождающихся скорби и гнева, бесконечно усиленных именно потому, что это скорбь и гнев матери — мотив, которого нет в народном «Плаче о старосте»:

«Падите, мои слезоньки,
Не нá землю, не нá воду,
Не на господень храм!
Падите прямо нá сердце
Злодею моему!
Ты дай же, боже господи!
Чтоб тлен пришел на платьице,
Безумье на головушку
Злодея моего!
Жену ему неумную
Пошли, детей — юродивых!
Прими, услыши, господи,
Молитвы, слезы матери,
Злодея накажи!..» (III, 274)

Вообще материнство в поэме чувство всеохватное, всепроникающее, человеческое и природное. Потому-то и глава о смерти мальчика Демушки начата своеобразной интродукцией — картиной природы: мать-птица рыдает по своим сгоревшим птенцам-детям. Потому-то следующая глава о материнском самоотвержении названа «Волчица». Здесь в беспощадно правдивых картинах образы матери-волчицы и матери-человека, оставаясь

[1] Причитанья Северного края, собранные В. Барсовым, ч. I. Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. М., 1872, с. 287—288.

реальнейшими сами по себе, просвечивают друг друга и сливаются в некий символ материнства. Потому-то сама крестьянка — в тоске и душевном смятении — обращается к образу покойной матери. А в главе «Губернаторша» в минуту высшего напряжения духовных и физических сил она разрешается от бремени, давая новую жизнь.

Рассказ Матрены Тимофеевны о своей судьбе не только рассказ, но и обдумывание жизни. Она рассказанное оценивает и судит. Последняя глава названа «Бабья притча» не случайно. Притча — это обобщение, формула, подведение итога. Крестьянка уже прямо говорит от всех баб и про всех баб. И шире — про женскую долю вообще. Вопрос о женском счастье как будто бы решен окончательно и бесповоротно:

Не дело — между бабами
Счастливую искать!.. (III, 303)

Но такой ответ не отменил проблемы счастья даже и применительно к «бабам». Смысл поэмы «Кому на Руси жить хорошо» не однозначен. Ведь вопрос: кто счастлив? — вызывает и другие: что такое счастье? Кто достоин счастья? Где нужно его искать? И эти-то вопросы «Крестьянка» не столько закрывает, сколько открывает их, на них наводит. Без «Крестьянки» не все ясно ни в части «Последыш», которая писалась до «Крестьянки», ни в части «Пир на весь мир», которая писалась после нее.

Две эти части — «Последыш» и «Пир на весь мир» — внешне наиболее близки: есть тесная связь во времени и месте действия, общие герои. Но по времени создания они очень отдалены. «Последыш» писался в 1872 году, затем, в 1873 году, была создана «Крестьянка», и лишь через несколько лет, в 1876—1877 годах, уже смертельно больной поэт работает над «Пиром на весь мир», безуспешно стараясь провести его через цензуру.

«Последыш» — не рассказ о прошлом. Это изображение современной народной жизни в самом основном ее, самом напряженном и драматическом конфликте — с жизнью помещичьей.

Нигде в поэме не предстало в столь непосредственном — на наших глазах, а не в чьем-то рассказе — развертывающемся действии столкновение барства и крестьянства.

Единое, очень централизованное событие, этим конфликтом рожденное, лежит в основе части. Уже это отделяет «Последыша» от других частей, очень разнообразных по характеру событий. Оттого и разделы — главы, на которые часть разбита, в отличие от остальных частей, никак не обозначены.

«Последыш» наименее эпичен в этой эпической поэме. В нем появилась сконцентрированность драматического действия. Недаром происходящие здесь события дважды названы «камедью». Сам сюжет этой «камеди» парадоксален. Острая анекдотичность его как бы взрывает изнутри форму авторского повествования: разрушает сам эпос. Но парадоксы поэмы были лишь отражением и выражением парадоксов самой жизни. Ведь положение в стране и после отмены крепостного права оставалось ненормальным. Юридически отмененная «крепь» продолжала жить, проникая во все поры жизни:

— Не только над помещиком,
Привычка над крестьянином
Сильна... (III, 315)

Мертвая, отжившая система отношений, уложений, «привычек» держала в своих руках живые силы страны. Именно парадоксальность, неестественность этого положения и продемонстрировал Некрасов, представив его не в обычных бытовых, сложившихся, примелькавшихся и потому мешающих видеть суть дела формах, а в парадоксальных же и вроде бы неестественных: соблазненные посулами крестьяне продолжают «играть» в крепостное право. Гротескны здесь и некоторые образы.

Прежде всего это выморочный, лишенный уже всякого человеческого начала князь Утятин — последыш — существо не только полуживое, но и полуживотное. «Заяц», «ястреб», «филин», «рысь»... — вот сравнения, постоянно рождающиеся в поэме по поводу князя Утятина... Да и вообще он выглядит странным, почти сказочным циклопическим персонажем. И описывается-то не столько он сам, сколько его незрячее око: именно оно, мертвое, невидящее — единственное, что «живет» в нем:

Старик слюною брызгался,
Шипел! И так расстроился,
Что правый глаз задергало,
А левый вдруг расширился
И — круглый, как у филина, —
Вертелся колесом. (III, 331)

И в другом месте:

Задергало Последыша.
Вскочил, лицом уставился
Вперед! Как рысь, высматривал
Добычу. Левый глаз
Заколесил... (III, 335)

И еще:

Старик стоял: притоптывал,
Присвистывал, прищелкивал,
А глаз свое выделывал —
Вертелся колесом! (III, 339)

Не случайно главные роли в разыгрываемом спектакле берут на себя не коренные мужики-хлеборобы, а такие, как Клим Лавин.

Умный степенный Влас остается реальным бурмистром, но решительно отказывается от «должности» бурмистра господского, а господским становится Клим — мужик:

...и пьяница,
И на руку нечист,
Работать не работает,
С цыганами возжается,
Бродяга, коновал!
Смеется над трудящимся... (III, 321)

Ненастоящему барину и определен ненастоящий бурмистр:

Пускай его! По барину
Бурмистр! Перед «Последышем»
Последний человек!» (III, 322)

Ненатуральный мужик и несет ненатуральную народность. Впервые в поэме возникает очень острая характеристика мужика — политического демагога:

...Бахвал мужик!
Каких-то слов особенных
Наслушался: Атечество,
Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
«Я — русский мужичок!» —
Горланил... (III, 321)

Коренной, оседлый мужик видит во всей этой истории не только «камедь». Действительно, это страшная игра. Сами эти шутовство и ерничество отнюдь не безобидны. Рассказ о смерти сыгравшего «камедь» Агапа многозначителен: комедия закончилась трагедией. В челове-

ке надломился человек. Только-только, может быть, пробуждающийся. Дело не в том лишь, что крестьяне играли впустую, оказались обманутыми «черноусыми» наследниками «Последыша» и не получили желанных поемных лугов. Они издевались над «Последышем», но они издевались и над собой. «Сбирается с силами русский народ и учится быть гражданином», — скажет Некрасов в последней части. Но в том деле, что затеяла спровоцированная господами Вахлачина, трудно было учиться гражданству. И если бахвал Клим Лавин видит лишь внешнюю, комедийную сторону, заявляя, что «Последыш» куражится по его воле, то умный Влас задумывается:

— Бахвалься! А давно ли мы,
Не мы одни — вся вотчина...
(Да... все крестьянство русское!)
Не в шутку, не за денежки,
Не три-четыре месяца,
А целый век... да что уж тут!
Куда уж нам бахвалиться,
Недаром Вахлаки! (III, 341)

Вахлаки здесь — с большой буквы.

Некрасовское крестьянство, «оседлое», «коренное», и едино в своей трудовой основе, и многосложно. «Корежина» — символическое обозначение не только целого края, но и особой сферы жизни. Вахлачина — тоже символ крестьянской жизни, но акцент здесь иной: слово это означает прежде всего тупость, забитость, покорность и темноту.

Мы уже отметили, что Некрасов после «Последыша» работал не над естественным сюжетным продолжением его, а над частью «Крестьянка», как бы уйдя в сторону, вернее, отступая назад. Но это лишь для того, чтобы тем вернее идти вперед. В «Крестьянке» поэт поднимал глубокие пласты жизни народа, его социального бытия, его этики и его поэзии, уясняя, каков же подлинный потенциал этой жизни, ее творческое начало. Работая над богатырскими характерами (Савелий, Матрена Тимофеевна), созданными на основе народной поэзии (песня, былина), поэт укреплялся в своей вере в народ. Эта работа становилась залогом такой веры и условием дальнейшей работы уже на собственно современном материале, который оказался продолжением «Последыша» и лег в основу части, названной поэтом «Пир на весь мир»,

На первый взгляд часть эта — прямое продолжение «Последыша»: временна́я связь здесь очень тесная, да и герои те же, что в «Последыше» (Клим Лавин, Влас, не говоря уже о странниках). Тем не менее часть эта оформлена поэтом так, что она носит самостоятельный характер. И начата она, как совершенно новое произведение, вступлением. Уже само название «Вступление» взамен несколько более архаизированных «Прологов», которыми начинались первая часть и «Крестьянка», звучало более просто и в то же время более современно.

Во «Вступлении» рисуется крестьянская пирушка — «Поминки по крепям» — так первоначально поэт назвал эту часть. Однако реальная праздничная выпивка в некрасовском изображении перерастает свои рамки, становится пиром, в который вовлекаются новые и новые люди и новые сферы жизни, — «великим» пиром, «пиром на весь мир». И речь идет уже совсем не только о праздничном застолье, а о пире духовном, о пробуждении крестьян к новой жизни:

У каждого в груди
Играло чувство новое,
Как будто выносила их
Могучая волна
Со дна бездонной пропасти
На свет, где нескончаемый
Им уготован пир! (III, 346—347)

Вся атмосфера этой части уж никак не атмосфера «коренного», «оседлого» села, а скорее какого-то странного кочевья. Ничто не прикреплено, все сдвинулось. Даже соседний город сгорел, и жители его «под берегом, как войско, стали лагерем». А сама Вахлачина превратилась в географический перекресток, через который идут и едут представители чуть ли не всей Руси, стала пересечением разных начал сложного исторического времени, где сошлось прошлое с настоящим и будущим.

Все это вряд ли возможно было выразить в буквальном, бытовом реалистическом изображении. Поэтому «Пир на весь мир» очень условен. Это уже не только поэма, но как бы целая народная опера, обильная массовыми сценами и хорами, своеобразными «ариями» — песнями и дуэтами. И сами некрасовские песни здесь иные сравнительно, например, с «Крестьянкой». Это песня одновременно и народная, и, как прямо сказано

про «Веселую»,—«не народная», т. е. литературная. Однако и названная «народной» «Барщинная» песня тоже по сути литературная, авторская. Такая песня уже по самому своему музыкальному духу и строю как бы осуществляла принцип—«пир на весь мир». Она оказывалась песней о крестьянах и для крестьян и одновременно вовлекала в свою сферу уже не только крестьянство.

Песня стала основной формой рассказа. Сначала о прошлом: «Горькое время—горькие песни»—так названа первая глава. Все последующие с нарастающей силой и очень стремительно выразят движение исторического времени. Уже вторая рождает атмосферу неуспокоенности, продолжает идею поиска. Недаром и повествует она о люде бродячем и путешествующем: «Странники и богомольцы».

Да, поэт отмечает среди них и никчемных бродяг, и жалких воровок, и пустых вралей. И все же прежде всего не оборотную:

Но видит в тех же странниках
И лицевую сторону—
Народ... (III, 358)

Оказывается: сами «наши странники» не единственны. Идея поиска живет в народе в его целом. Ведь «лицевая-то сторона» и заключается в нравственной одержимости поиском. Принцип народного заступничества пронизывает всю эту часть поэмы. И живущий «по-божески» Фомушка, и «божия посланница» Ефросиньюшка, и «старообряд» Кропильников—в самом народе родившиеся народные заступники и страстотерпцы, люди, несущие идею иной, праведной жизни. И освещена их жизнь столь близким тогдашнему крестьянству религиозным сознанием. «Религия,—писал Маркс,—это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому как она—дух бездушных порядков»[1].

Некрасовские герои—религиозные народные подвижники и есть выражение такого «духа бездушных порядков», «вздох угнетенной твари». И не только вздох, но протест, гнев и проклятие. Образ неистового старообрядца Кропильникова невольно заставляет вспомнить об образе другого протестанта—«старообрядца» протопопа Аввакума и, может быть, навеян им.

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955, т. I, с. 415.

Еще в пору первого революционного подъема в начале 60-х годов революционеры предполагали обратить свои воззвания не вообще к народу, а прежде всего к вполне определенным его группам. «План, — писал Александр Слепцов, — был составлен очень удачно, имелось в виду обратиться последовательно, но в сравнительно короткое время ко всем трем группам, которые должны были реагировать на обманувшую народ реформу 19 февраля — крестьяне, солдаты, раскольники... Здесь три страдающих группы. Четвертая — молодежь, их друг, помощник, вдохновитель и учитель»[1]. Некрасов и превратил свой «Пир на весь мир» в своеобразную революционную прокламацию, построенную именно по этому «плану», собрал здесь воедино все названные «группы» (крестьяне, солдат, раскольник, наконец, молодежь — Савва и Гриша Добросклоновы) и сразу как бы обратился к ним ко всем.

Незамкнутая, незаскорузлая душа русского народа взыскует слова, чутко ему внимает:

Кто видывал, как слушает
Своих захожих странников
Крестьянская семья,
Поймет, что ни работою,
Ни вечною заботою,
Ни игом рабства долгого,
Ни кабаком самим
Еще народу русскому
Пределы не поставлены:
Пред ним широкий путь.
...Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О сеятель! приди... (III, 362)

Некрасов отчетливо осознавал и свою роль поэта как одного из таких сеятелей и бросал в почву народную семена революционного сознания. С ним все более связывался в поэме и вопрос о счастье и правде, и вопрос о вине и грехе. Для счастья нужны испытания и нужно очищение.

Поэт снова обращается здесь к привычному вроде уже религиозному осмыслению греха и его искупления. И ведет — рассказ на эту тему «смиренный богомол»

---

[1] Лемке М. Политические процессы в России 1860-х годов. М. — Пг., 1923, с. 318.

Иона Ляпушкин, образ которого даже несколько приглушен на фоне неистового старообрядца:

> Негромко и неторопко
> Повел рассказ Ионушка
> «О двух великих грешниках»,
> Усердно покрестясь. (III, 363)

Но легенда «О двух великих грешниках» отнесена в прошлое отнюдь не только из цензурных соображений. Становясь легендой, притчей, давняя история убийства барина освящалась традицией, закреплялась во времени. Более того, она получала высшую моральную санкцию. Ведь по прямому божьему указанию Кудеяр должен был во искупление грехов срезать ножом, тем ножом, что совершались разбойничьи злодеяния, громадный дуб. И все грехи разом сбросились со счета, когда тем же ножом он убил жестокого, «первого в той стороне» пана; можно сказать, сама десница божия указывает на такое убийство, на такой бунт, как на угодное богу дело. Вот смысл легенды. Дело социального возмездия оказывается и актом нравственного искупления и исцеления.

Легенда обращена к крестьянскому сознанию, к народу. Недаром она, кстати сказать, вошла в виде песни в народное бытование. Сама архаика этой легенды, сам ее религиозный антураж, точно учитывая характер адресата, звучали абсолютно современно и злободневно. Тем более что поэт все время сближает прошлое и настоящее. «И старое и новое» — так назвал он третью главу, которая, собственно, рассказывает даже не о старом и новом, а о том, как старое живет в новом, и о том, что новое оборачивается старым же: голодом, битьем, разорением. Единственная здесь хоровая, и в этом смысле центральная, песня — «Голодная» столько же о голодном старом, сколько и о голодном новом.

Страшным символом такого нового, буржуазного, «железного» века, еще по определению Баратынского и Пушкина, века «железных путей», по слову самого Некрасова, стала железная дорога. Так было уже в стихотворении 1864 года «Железная дорога». В солдатской песне «Пира...» символический смысл этого образа усилен до прямой персонификации, до олицетворения:

> Важная барыня, гордая барыня!
> Ходит, змеею шипит:

«Пусто вам! пусто вам! пусто вам!» —
Русской деревне кричит;
В рожу крестьянина фыркает,
Давит, увечит, кувыркает,
Скоро весь русский народ
Чище метлы подметет. (III, 380)

Продолжает глава и социально-нравственную тему греха. Снова рассказ обращен в далекое прошлое: упомянутые «бой с туркою под Ачаковым», «государыня», т. е. Екатерина Вторая, поясняют, что речь идет о событиях столетней давности. Самый страшный грех крестьянина, «иудин грех» — это предательство, предательство интересов мира. А затем старый этот рассказ переведен в современный план. Старое продолжается в новом. Мужики бьют уже нынешнего современного предателя мира, бьют «миром». В поэме одобряется и как бы провоцируется такая массовая активная реакция.

— Коли всем миром велено:
Бей! — стало, есть за что! —
...Ай, служба — должность подлая!..
Гнусь-человек! — Не бить его,
Так уж кого и бить? (III, 374)

Глава «И старое и новое» рассказывает о новом, но не о добром. Потому и разведены поэтом самые эти временные понятия: горькое (старое), новое (но тоже горькое) и, наконец, доброе.

«Доброе время — добрые песни» — заключительная глава «Пира». Если предшествующая названа «И старое и новое», то эту можно было озаглавить «И настоящее и будущее». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», ибо в них вся ее суть. Есть здесь и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов.

Многое в русской истории толкало русских художников к созданию образов, подобных Грише. Это и «хождение в народ» революционных интеллигентов в начале 70-х годов прошлого века. Это и воспоминания о демократических деятелях первого призыва, так называемых «шестидесятниках» — прежде всего о Чернышевском и Добролюбове.

Образ Гриши одновременно и очень реальный, и в то же время очень обобщенный и даже условный. С одной стороны, он человек совершенно определенного быта и образа жизни: сын бедного дьячка, семинарист,

простой и добрый парень, любящий деревню, мужика, народ, желающий ему счастья и готовый бороться за него. Но Гриша — и более обобщенный образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Он весь в будущем, отсюда некоторая его неопределенность, только намеченность. Потому-то Некрасов, очевидно, не только из цензурных соображений, зачеркнул уже на первом этапе работы стихи (хотя они печатаются в большинстве послереволюционных изданий поэта):

Ему судьба готовила
Путь славный, имя громкое
Народного заступника,
Чахотку и Сибирь. (III, 386)

Так действительно заканчивали «шестидесятники». Так действительно только что драматически закончилось «хождение в народ» «семидесятников». Но поэт, видимо, не хотел этим мрачным предначертанием обреченности заканчивать стихи, посвященные новому человеку, человеку будущего, пусть еще неясного. И «идти в народ» Грише не нужно. Он самим этим народом рожден и выдвинут. Потому Некрасов подробно рассказывает о его семье, о его матери Домнушке, и поют «Соленую» песню, под которую вскормлен Гриша, крестьянки как близкую им, народную песню. Но это единственная здесь старая «горькая» песня. Остальные — добрые.

Некрасов всегда верил в молодежь и неизменно обращался к ней с «добрыми» песнями: «Саша», «Песня Еремушке», «Железная дорога». Ему были понятны и дороги молодой идеализм, доступность приятию высокого и тяга к бескорыстному служению. Вот почему и в завершающих стихах «Кому на Руси жить хорошо» поэт доверил, как бы передавая эстафету, юноше свои последние песни.

Пять таких «добрых» песен образуют нечто вроде особой поэмы со своим внутренним сюжетом. С образом Гриши они объединены, как я уже сказал, не случайно, но тем не менее довольно условно.

Вряд ли сколько-нибудь реальный Гриша мог сочинить в течение утра хотя бы одну из пяти этих великолепных «песен». Да и не волнует Некрасова бытовое правдоподобие. В одном случае, например, он и просто избежал какой бы то ни было мотивировки:

Над Русью оживающей
Иная песня слышится:
То ангел милосердия,
Незримо пролетающий
Над нею, — души сильные
Зовет на честный путь...
И ангел милосердия
Недаром песнь призывную
Поет над русским юношей... (III, 384—385)

В известном смысле все эти песни пропеты не столько русским юношей, сколько над русским юношей.

Собственно, эти песни образуют тот идейно-художественный сгусток, в котором и заключено решение поставленного вопроса «кому на Руси жить хорошо?» во всей его масштабности и сложности.

Умирающий поэт спешил. Поэма осталась неоконченной, но без итога она не оставлена.

Уже первая из песен на вопрос-формулу «кому на Руси жить хорошо?» дает ответ-формулу:

Доля народа,
Счастье его,
Свет и свобода
Прежде всего! (III, 380)

Песня «Средь мира дольного...» призывает к борьбе за народное счастье, за свет и свободу. Но дело, естественно, не просто в декларации этих идейно-тематических формул-лозунгов. Многое в последних песнях поэмы, таких, как «В минуты унынья, о родина-мать!..», «Бурлак», напоминает о содержании всей поэмы, возвращает к предшествующему: и к ужасам «крепи», о которых рассказывал Савелий, и к образу женщины-матери, и к раздумьям о богатырстве народном.

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что она показывает: такой народ заслуживает счастья и стоит того, чтобы за него бороться:

«В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю.
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю». (III, 386)

Поэт, создавший эпопею народной жизни, действительно знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательства. Сам по себе образ Гриши не ответ ни на вопрос о счастье, ни на

вопрос о счастливце. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) еще не разрешение вопроса, так как поэма выводит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «пире на весь мир». Последние стихи — «песни» поэмы — стихи лирические, но такие, которые могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Многое в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, но такой, которая находит реальную опору в жизни, в народе, в стране — Россия. Эпопея в самой себе несет разрешение.

«Кому на *Руси* жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос и дал великий ответ в последней ее песне *«Русь»* —

Ты и убогая,
Ты и обильная,
Ты и могучая,
Ты и бессильная,
Матушка-Русь!

В рабстве спасенное
Сердце свободное —
Золото, золото
Сердце народное!

. . . .

Встали — небужены,
Вышли — непрошены,
Жита по зернышку
Горы наношены!

Рать подымается —
Неисчислимая,
Сила в ней скажется
Несокрушимая!

. . . .

«Пушкинское» стихотворение Некрасова. «Элегия»

«Пушкинский» характер знаменитой некрасовской «Элегии» («Пускай нам говорит изменчивая мода...»), отмечен давно. Так, В. В. Гиппиус, указав в стихотворении Некрасова на ряд близких пушкинской «Деревне» строк, заявлял, что Некрасов «явно стилизует свою «Элегию», выдерживая ее в архаическом стиле 10—20-х годов, возвращаясь к александрийскому стиху, не тронутому им с 1851 года и даже прямо — возможно даже

сознательно — воспроизводя пушкинские поэтические формулы:

...Увы! пока народы
Влачатся в нищете, *покорствуя бичам,*
Как *тощие* стада, по скошенным лугам,
Оплакивать их рок, служить им будет муза.

В «Деревне» Пушкина:

Склонясь на чуждый плуг, *покорствуя бичам,*
Здесь рабство *тощее* влачится по браздам
Неумолимого владельца.

(Курсив мой. — *В. Г.*)[1]

М. М. Гин, присоединившись к В. В. Гиппиусу, дополнил его наблюдения, совершенно справедливо соотнеся последнюю часть «Элегии» с пушкинским «Эхом». «Важно учитывать смысл этого обращения к Пушкину, — пишет Гин, — Некрасов здесь средствами стиля подчеркивает, что со времен Пушкина в «судьбах народных» не произошло существенных изменений к лучшему...»[2].

Думается, однако, что пушкинское начало стихотворения не ограничивается лишь «средствами стиля» и уж тем более не остается стилизацией. Значение такого пушкинского начала «Элегии» в очень многообразных, действительно вплоть до прямого заимствования, его проявлениях можно понять, лишь учитывая то место, которое занимает Пушкин в поэтическом мироощущении Некрасова в эту пору.

Как правило, Пушкин приобретает особое значение для Некрасова на решающих этапах его поэтического самоутверждения. Так было в 50-е годы. Недаром в то время рождались стихи, которые обычно квалифицируются как стихи о поэте и поэзии и которые понимаются скорее лишь как декларации, а не как свидетельство часто мучительных поисков самоутверждения. Неизменное возвращение к Пушкину при этом, очевидно, оказывается внутренне необходимым. И недаром стихи этого плана, от «Музы» до «Поэта и гражданина», обычно проникнуты реминисценциями из Пушкина, без которых Некрасов не может обойтись, служат ли они

---

[1] Гиппиус В. В. Некрасов в истории русской поэзии XIX века. — В кн.: Гиппиус В. В. От Пушкина до Блока. М. — Л., 1966, с. 236.

[2] Гин М. М. От факта к образу и сюжету. М., 1971, с. 168—169.

сами предметом полемики или оказываются в полемике бесспорным авторским аргументом.

И вот на новом этапе, с середины 70-х годов, снова появляется группа стихов о месте поэзии, о предназначении поэта, о собственном творчестве («Поэту (памяти Шиллера)», «Музе», «Поэту»). И опять Пушкин помогает поэтически ориентироваться и самоукрепляться.

Стихотворение «Элегия» явно полемично. М. М. Гин указал как на предмет полемики на лекцию о Некрасове, прочитанную весной 1874 года Орестом Миллером: «Орест Миллер в 1874 году в одной из своих публичных лекций о Некрасове истолковал его обращение к декабристской тематике как выход «на новую дорогу», как отказ от изображения народа. Либеральный профессор одобряет этот якобы новый путь, исходя из следующих соображений: «То, что составляло его любимую тему, — непосредственное описание страданий народа и вообще бедняков, — уже им исчерпано не потому, чтобы подобная тема сама по себе когда-либо могла быть вполне исчерпана, а потому, что поэт наш стал как-то повторяться, когда принимается за эту тему». Есть основания полагать, что именно эти слова послужили первотолчком к созданию «Элегии», которая начинается полемикой с ними»[1].

Дело в том, однако, что Некрасов не столько опровергает здесь Ореста Миллера, сколько к нему присоединяется.

Пускай нам говорит изменчивая мода,
Что тема старая — «страдания народа» (II, 392), —

писал поэт.

А вот что говорил и писал «либеральный профессор»: «...основная тема Некрасова оказывается далеко не отжившею и с уничтожением крепостного права. Тема эта — трудовая, в безысходности труда изнывающая жизнь крестьянина — отживет, конечно, еще не скоро... Потому-то всю свою силу сохраняет «Несжатая полоса» или «Калистрат»[2].

Таким образом, Орест Миллер уж никак не говорит о «страданиях народа» с позиций «изменчивой моды»

[1] Гин М. М. От факта к образу и сюжету, с. 166—167.

[2] Публичные лекции Ореста Миллера. Русская литература после Гоголя (за исключением драматургической). 10 лекций. СПб., 1874, с. 108.

и даже, несколько наивно, рекомендует поэту ближе стать к народной жизни. Видимо, социальный полемический адресат Некрасова более неопределенен, но более широк и явно более значим.

Тем не менее в лекции Миллера действительно есть ряд моментов, кажется нашедших отзвук в стихотворении Некрасова, и связаны они опять-таки с проблемой Пушкина.

Дело в том, что, подобно многим тогда, — и противникам Некрасова, и сочувствовавшим ему, — Орест Миллер рассматривал Некрасова только как поэта идущего от Гоголя «нравоописательного направления» и потому же — решительно противопоставил его Пушкину.

Вопреки этому Некрасов и выводит в «Элегии» свою поэтическую родословную из Пушкина, не декларируя ее, а подтверждая всем строем своих «пушкинских» здесь стихов, вызывая многочисленные ассоциации, связанные именно с пушкинской поэзией.

Стоит вспомнить в связи с этим, что «Элегия» создавалась в одно время со стихами цикла «Ночлеги» (лето 1874 г.), содержавшими конкретные зарисовки народной жизни и народных типов (1. «На постоялом дворе». 2. «На погорелом месте». 3. «У Трофима»). Кстати сказать, по сути они оказались в лирике Некрасова последними стихами такого рода. «Элегия» по отношению к ним приобрела характер своеобразного резюме, поэтического обобщения, вывода, данного в закрепленных, но уже высокой поэтической традицией, формулах. В «Элегии» Некрасов уходит от быта, от «непосредственного описания страданий» народа, чтобы с тем большей силой подтвердить правоту поэзии, посвятившей себя страданиям народа. Он ищет высоких поэтических санкций для такой поэзии и находит их — у Пушкина. Старая, как будто бы архаизированная, освященная давностью времен форма оказывалась точно соответствующей «старой теме», вечному вопросу — о «страданиях народа».

Начало стихотворения сразу, уже в черновике, определилось как полемическое:

Старо, не правда ли, печь хлебы из муки?
Однако ж из песку, попробуй, испеки! (II, 604)

Оно возвращало к давнему некрасовскому же прозаическому тексту: «Очень однообразная вещь — печь

хлеб все из муки да из муки; он даже не всегда и удается — однако ж — никому не приходит в голову начать печь его из песку» (Заметки о журналах за октябрь 1855 года) (IX, 339).

Как видим, такой текст, даже будучи зарифмован, оставался, в сущности, прозаическим, приобретая к тому же характер притчи с ее двусмысленностью, завуалированностью, экивоком, столь чуждыми предельно откровенному, исповедальному духу стихотворения, его открыто декларативному пафосу.

Ставшее окончательным полемическое вступление «Элегии»:

Пускай нам говорит изменчивая мода...

Некрасов нашел, возвратившись к одному из старых своих стихотворений:

Пускай мечтатели осмеяны давно...

Однако в 1846 году этот «классический александриец в традиционном пушкинском стиле»[1] выступал совсем в иной функции. Там он был знаком поэзии, которая противопоставлялась «нравоописательной» поэзии, трезвому взгляду на мир, столь характерному для открытого тогда Некрасовым поэтического направления. Теперь же пушкинское начало принимается и включается демонстративно и подчеркнуто в новую идеологическую и художественную систему.

Первый ряд таких пушкинских ассоциаций действительно связан с «Деревней». Можно сказать, ими проникнуто буквально все стихотворение. Кроме отмеченных Гиппиусом, укажем еще на ряд формул и мотивов.

Пушкин: «Сей луг, *уставленный* душистыми скирдами...»

Некрасов: «По нивам, по лугам, *уставленным* стогами...»

Стихи: «На сельские труды зову благословенье,
Народному врагу проклятие сулю» —
есть не что иное, как программа пушкинской «Деревни» с ее pro и contra, «карамзинской» идиллией и «радищевскими» обличениями. Да и в некрасовской «Элегии» явственно различимы также две части, негодующая и идиллическая. К тому же характер «идиллии»

---

[1] Эйхенбаум Б. М. Некрасов. — В кн.: О поэзии. Л., 1969, с. 56.

поддержан традиционным, заставляющим вспомнить поэзию уже не только Пушкина, но и Жуковского и совершенно условным образом «певца»:

Внимаю ль песни жниц над жатвой золотою,
Старик ли медленный шагает за сохою,
Бежит ли по лугу, играя и свистя,
С отцовским завтраком довольное дитя...
. . . .
Уж вечер настает. Волнуемый мечтами,
По нивам, по лугам, уставленным стогами,
Задумчиво брожу в прохладной полутьме,
...И песнь сама собой слагается в уме...
И песнь моя громка!..

Наконец, пушкинской неудовлетворенности — признанию:

Почто в груди моей горит бесплодный жар
И не дан мне в удел витийства грозный дар? —

соответствует горечь некрасовских стихов:

Я лиру посвятил народу своему.
Быть может, я умру, неведомый ему...

Но почему же поздний Некрасов обратился в «Элегии» к «Деревне» раннего Пушкина? Потому, конечно, что в «Деревне» говорится о страданиях народа. Но не только. А и потому, *как* говорится о таких страданиях.

«Прислал ли я тебе «Деревню» Пушкина, — писал А. И. Тургенев князю П. А. Вяземскому в августе 1819 года, — есть сильные и прелестные стихи, но и преувеличения насчет псковского хамства»[1]. Еще бы. Конечно, преувеличения. Нет ничего наивнее, чем пытаться рассматривать пушкинскую «Деревню» как некую реальную картину русской крепостной деревни. Сам Пушкин, как бы предупреждая подобные попытки, сразу же дал и определение, и оправдание своего здесь «метода»:

Но мысль ужасная здесь душу омрачает...

Мысль! Вся последующая часть написана в манере очень условной, одической, в манере высокого витийства.

Указания на те или иные впечатления, которые, вероятно, стояли за стихами Пушкина, приобретают цен-

---

[1] Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1889, т. I, с. 29.

ность комментария, но ничего не раскрывают в самих этих стихах.

«Дворовые толпы» — единственная примета русской жизни. И, может быть, еще — «барство дикое». Не это ли определение авторизовал в сказке «Дикий барин» Щедрин? В остальном это столько же русская деревня, сколько и африканская плантация. Некая отвлеченность — «рабство тощее» — символ, аллегория. Некое обобщение: угнетатели и угнетенные, господа и рабы. Силы стихотворения это ничуть не ослабляет. Наоборот. Вот почему в 1874 году Некрасов, к этому времени, кажется, уже вдоль и поперек исписавший русскую деревню, обратится к стихотворению молодого Пушкина и прямо воспользуется пушкинскими образами:

Увы! пока народы
Влачатся в нищете, покорствуя бичам,
Как тощие стада, по скошенным лугам...

Именно такая предельная концентрированная обобщенность (потому-то у Некрасова появится не «народ», — а «народы», в окончательном тексте исчезнет еще в черновиках названная Волга) и давала негодованию силу, и эту силу оправдывала.

Есть и еще одно обстоятельство, обусловившее обращение зрелого Некрасова к юному Пушкину. Некрасовская «Элегия» обращена к молодежи[1]: «Не верьте, юноши!» А если попытаться определить, как говорил Белинский, «пафос» стихотворения «Деревня» одним словом, это будет — молодость. В «Деревне» можно найти традицию, которая связана с литературой XVIII века. Она прослеживается и в категоризме суждений, и в предельности оценок, и в четком делении на белое и черное, на доброе и злое. Однако выступает все это уже в ином, чем в XVIII веке, качестве: такой категоризм не столько выражение рационалистических представлений с их тягой к строгой нормативности, сколько результат обнаружения молодого страстного чувства, не признающего полутонов, рубящего сплеча, знающего только «да» и «нет», безоглядно приветствующего и столь же безоглядно отрицающего. Читавший «Дерев-

[1] Хотя, я думаю, замечание М. М. Гина, что призыв «Не верьте, юноши!» опять-таки направлен против лекции Ореста Миллера, тоже якобы обращенной собственно к молодежи, в известной мере корректируется: ведь Миллер читал свои лекции в Санкт-Петербургском собрании художников.

ню» Владимир Яхонтов точно ощутил «пафос» стихотворения: так форсированно, так напряженно его чтение, такой «жар» (дважды употребленное Пушкиным опорное здесь слово), такую полноту самозабвенного молодого негодования оно несет.

Но «Элегия» соотносится не только с «Деревней». Сама пушкинская «Деревня» включена Некрасовым в иной поэтический ряд, в иную художественную систему — не некрасовскую только, но в иную, пушкинскую же.

Я уже отметил, что классический пушкинский александриец выступает ныне у Некрасова в качестве ином сравнительно со стихами 1846 года «Пускай мечтатели осмеяны давно...». И дело здесь не только в Некрасове, но и в Пушкине. «Элегия» выдержана не столько в «архаическом стиле 10—20-х годов», сколько в стиле и в духе пушкинской поэзии 30-х годов, точнее 1836 года. Некрасовская «Элегия» написана размером, которым были написаны почти все, как оказалось, итоговые пушкинские элегии — медитации этого времени: «Мирская власть», «Из Пиндемонти», «Отцы — пустынники и жены непорочны...», «Когда за городом задумчив я брожу...» и другие. «Элегия» Некрасова, обратившись к «ранней» пушкинской «Деревне», включила ее в систему лирики глубокого раздумья, характерную для позднего Пушкина, в свою очередь становясь этапным и как бы итоговым для Некрасова произведением.

Таким образом, «Элегия» во многом представляет сложную реконструкцию разнообразных пушкинских стихий и мотивов, которая, впрочем, оказывается под силу уже лишь зрелому Некрасову.

Но Некрасов не только наследует Пушкину, но и продолжает его и полемизирует с ним: и с Пушкиным молодым, и с Пушкиным зрелым.

По сути, с вопросом

И рабству долгому пришедшая на смену
Свобода, наконец, внесла ли перемену?..

Некрасов возвращался к пушкинскому вопросу

Увижу ль, о друзья! народ освобожденный
И рабство, падшее?..

Пушкинский вопрос, впрочем, был не столько вопросом, сколько восклицанием, пожеланием, призывом. Некрасовский вопрос здесь тоже в самом себе уже

заключает и ответ. Однако в целом некрасовское произведение сравнительно с «Деревней» в гораздо большей мере произведение вопросов и раздумий — «элегия».

Потому-то и гневная инвектива, бывшая у Пушкина в «Деревне» второй частью, стала у Некрасова первой, а собственно «размышление», заключенное в рамки пейзажной «идиллии», — второй.

Потому-то, возвращаясь к образу поздней лирики Пушкина, к образу эха, Некрасов его переосмысливает:

И песнь моя громка!.. Ей вторят долы, нивы,
И эхо дальних гор ей шлет свои отзывы,
И лес откликнулся... Природа внемлет мне...

Соотнесение образов «Элегии» с пушкинской «Деревней» помогало установить связь времен, а «Эхо» Пушкина стало фоном, который во многом позволил Некрасову, подтверждая такую связь, четко выявить место именно его, некрасовской, прямо взывающей к народу поэзии, раскрыть ее социальный и художественный драматизм:

Но тот, о ком пою в вечерней тишине,
Кому посвящены мечтания поэта, —
Увы! Не внемлет он — и не дает ответа...

Поэзия Некрасова в трудах В. И. Ленина

Некрасовские эпиграфы у В. И. Ленина

Ленин любил Некрасова и хорошо знал его поэзию («почти всего знал наизусть»[1]). Это многократно подтверждено мемуаристами. В своей литературной, политической работе он часто использовал стихи Некрасова. Некрасовские тексты в сочинениях Ленина выявлены и широко комментированы[2]. Тем не менее работа по уяснению роли, которую играет поэзия Некрасова в трудах Ленина, вряд ли может считаться законченной. Более того, к изучению собственно литературного, решусь даже сказать, эстетического значения (естественно, в его обусловленности целями научной работы и задачами политической борьбы), которое приобретает текст поэта Некрасова в сочинениях ученого, политика Ленина, литературоведы почти не приступали. «Если у нас,— справедливо отмечал исследователь,— имеются литературоведческие работы, посвященные литературным цитатам в произведениях Ленина, тем литературным типам и характерам (особенно щедринским), которые живут в них новой жизнью, то в тени остаются более сложные связи»[3].

Такие «более сложные связи» проступают, в частности, при уяснении места, которое занимают в сочинениях Ленина стихи Некрасова, взятые в качестве эпиграфов. Уже это определяет известную исключительность, чрезвычайность роли цитируемых стихов, приобретающих особую ударную силу, становящихся про-

---

[1] Эссен М. М. Встречи с Лениным.— В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, в 5-ти т. М., 1969, т. 2, с. 115.

[2] См., например: Чуковский К. И. Ленин о Некрасове.— В кн.: Некрасов в школе. М., 1960, с. 7—36.

[3] Эльсберг Я. Ленинский литературный стиль и советская культура.— Вопросы литературы, 1969, № 8, с. 24.

граммным тезисом. Тем примечательнее, что некрасовские стихи Ленин использовал в качестве эпиграфов дважды. Впервые он поставил двустишие из стихотворения Некрасова «Памяти Добролюбова» эпиграфом к статье, которая была посвящена памяти Энгельса, скончавшегося 5 августа 1895 года. Однако эпиграф у Ленина только эпиграфом не остается или, точнее, подлинным-то, именно литературным[1] эпиграфом и становится, продолжая жить сложной жизнью в составе самой статьи.

Некрасовский текст у Ленина чуть трансформирован. Проще всего, конечно, назвать это неточностью, поскольку стихи, очевидно, цитировались на память. Но если это и так, здесь ясно проявилось ленинское тонкое ощущение стиля. Вообще, коль скоро стихи оказываются вынутыми из контекста стихотворного произведения и попадают в контекст публицистической статьи, они уже живут иначе. Очевидно, это и определило особый характер цитирования. Вот некрасовские стихи:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало! (II, 200)

А вот как они выглядят у Ленина:

Какой светильник разума погас,
Какое сердце биться перестало![2]

Как видим, изменения как будто бы минимальны: «погас» вместо «угас» и отсутствие восклицательного знака в первом стихе. Однако с учетом общих контекстов они представляются существенными. Вот в каком контексте находится двустишие у Некрасова:

Суров ты был, ты в молодые годы
Умел рассудку страсти подчинять.
Учил ты жить для славы, для свободы,
Но более учил ты умирать.

Сознательно мирские наслажденья
Ты отвергал, ты чистоту хранил,
Ты жажде сердца не дал утоленья;

---

[1] См., например, о характере эпиграфов у Пушкина: Шкловский В. Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, с. 69—83.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 5.

Как женщину, ты родину любил,
Свои труды, надежды, помышленья

. . . .

Ты отдал ей; ты честные сердца
Ей покорял. Взывая к жизни новой,
И светлый рай, и перлы для венца
Готовил ты любовнице суровой,

. . . .

Но слишком рано твой ударил час,
И вещее перо из рук упало.
Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало!

. . . .

Года минули, страсти улеглись... (II, 200)

Стихотворение Некрасова патетично. Ораторские торжественные интонации оказываются в этом реквиеме и непосредственными интимными обращениями. Нарастающая напряженность таких обращений: «Ты... Ты... Ты... Ты...» — подводит к кульминационному взрыву:

Какой светильник разума угас!
Какое сердце биться перестало! —

сила которого оттенена последующим спадом:

Года минули, страсти улеглись... и т. д.

Эмоциональная атмосфера и всего стихотворения, и данного двустишия подчеркнута мотивом безвременности кончины юноши, борца, но и поэта; в первоначальном варианте (Современник, 1864, № 11—12, с. 276) мотив гибели именно поэта был усилен поэтическим эпиграфом из самого Добролюбова:

Милый друг, я умираю,
Но спокоен я душою
И тебя благословляю —
Шествуй тою же стезею.

А вот в каком контексте находятся стихи у Ленина:

«Какой светильник разума погас,
Какое сердце биться перестало!

5-го августа нового стиля (24 июля) 1895 года скончался в Лондоне Фридрих Энгельс. После своего друга

Карла Маркса (умершего в 1883 г.) Энгельс был самым замечательным ученым и учителем современного пролетариата во всем цивилизованном мире. С тех пор, как судьба столкнула Карла Маркса с Фридрихом Энгельсом, жизненный труд обоих друзей сделался их общим делом. Поэтому, для того чтобы понять, что сделал Фридрих Энгельс для пролетариата, надо ясно усвоить себе значение учения и деятельности Маркса в развитии современного рабочего движения»[1].

Статья Ленина — статья-некролог — не случайно начинается стихами. Стихи здесь — как поэтический венок. Но этот некролог — статья, с четким научным и пропагандистским заданием: ясно усвоить «значение учения и деятельности Маркса в развитии современного рабочего движения». «Маркс и Энгельс, — продолжает Ленин, — первые показали, что рабочий класс с его требованиями есть необходимое порождение современного экономического порядка...»[2]. И, подчиняя стихи общему контексту трезвой научно-публицистической статьи, Ленин чуть-чуть сдерживает их патетику. Отсюда — не высокое и более «поэтическое» — «угас», а — «погас». Отсюда — лишь одно восклицание, в конце. Кроме того, очевидно, сказалось и следующее обстоятельство. Уже стихотворение Некрасова, создавшее обобщенный образ подвижника, заключало возможность переадресовок. «Надо заметить, — писал поэт, — что я хлопотал не о верности факта, а старался выразить тот идеал общественного деятеля, который одно время лелеял Добролюбов!»[3] Но если у Некрасова символ «светильник разума» рожден в кругу таких ассоциаций, как юность, чистота, непосредственность, поэзия, то у Ленина он, связываясь с обликом другого человека, приобретает иной смысл: знание, мудрость, долгий опыт.

При анализе же статьи в целом эпиграф обнаруживает еще одно качество. Дело в том, что ленинская статья-некролог, в сущности, состоит из двух частей, так что эпиграф приобретает для нее значение как бы своеобразного оглавления. Первая часть — «Какой светильник разума погас» помогает раскрыть значение

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 5.
[2] Там же.
[3] Некрасов Н. А. Стихотворения. СПб., 1879, т. 4, с. LXVII.

учения Маркса в развитии современного рабочего движения. Вторая часть — «Какое сердце биться перестало!» И, рассказывая о любви Энгельса к Марксу и об их дружбе, которая превосходит «все самые трогательные сказания древних о человеческой дружбе», Ленин завершает: «Этот суровый борец и строгий мыслитель имел глубоко любящую душу»[1].

Однако некрасовские стихи о Добролюбове не остаются в статье Ленина только переадресовкой. В статье возникает и образ самого Добролюбова, вернее, Добролюбовых — русских революционных демократов. Смысл учения Маркса, деятельности Энгельса спроецирован Лениным на русскую действительность, связан с задачами революционной борьбы в России: «Маркс и Энгельс, оба знавшие русский язык и читавшие русские книги, живо интересовались Россией, с сочувствием следили за русским революционным движением и поддерживали сношения с русскими революционерами. Оба они сделались социалистами из *демократов*, и демократическое чувство *ненависти* к политическому произволу было в них чрезвычайно сильно... Поэтому героическая борьба малочисленной кучки русских революционеров с могущественным царским правительством находила в душах этих испытанных революционеров самый сочувственный отзвук»[2].

Так эпиграф находит еще один отзвук в самой статье, становится знаком, внутренне объединяющим два этапа освободительной борьбы и два типа ее выдающихся представителей.

Наконец, можно указать на эмоциональную перекличку, в которую вступает сильное начало статьи, ее стихотворный эпиграф с завершающим восклицанием: «Вечная память Фридриху Энгельсу, великому борцу и учителю пролетариата!»[3].

Столь же сложные связи эпиграфа и текста проясняются при анализе статьи В. И. Ленина 1918 года «Главная задача наших дней». Здесь цитируются известные слова Некрасова из поэмы «Кому на Руси жить хорошо»:

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 2, с. 12.
[2] Там же, с. 13.
[3] Там же, с. 14.

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная,
Матушка-Русь!

Слова эти Лениным неоднократно приводились и ранее; например, в статье «Лев Толстой, как зеркало русской революции» он пояснил ими противоречия в произведениях и взглядах Толстого, что было очень естественно, поскольку сами эти противоречия рассматривались как противоречия русского патриархального крестьянства.

Однако, пожалуй, никогда ранее эти некрасовские, да и никакие другие, стихи не выступали в том качестве, в котором выступили они в статье «Главная задача наших дней».

И здесь стихи Некрасова взяты в качестве эпиграфа. Однако дело тем не ограничивается. В сравнительно небольшой, пятистраничной статье Ленин трижды возвращается к ее эпиграфу и в разном контексте снова и снова цитирует Некрасова.

Таким образом, литературная цитата приобрела значение, какого ни одна цитата никогда в произведениях Ленина еще не приобретала. Очевидно, речь идет не просто об удачном употреблении поясняющего литературного примера, а о чем-то большем.

Дело в том, что статья Ленина в целом не только определяет сложившуюся социальную и политическую обстановку. Она ставит «главную задачу» и в этом смысле становится лозунгом и призывом. Поэтические же строки Некрасова не только выдвигают основной тезис, но и дают поэтический, я бы даже сказал, музыкальный тон, который находит прямой отклик в ленинском тексте.

Обращу внимание на то, как некрасовские стихи с их резко контрастными, антонимическими образами повлияли на структуру ленинской статьи, которая в начале как бы следует за своим тезисом-эпиграфом. Поясняя совершающиеся в современности процессы, Ленин дает своеобразный публицистический перевод некрасовского поэтического текста, в то же время продолжая его, подчиняясь ему и приближая к нему — к высокой патетике, к поэзии — публицистику: «России пришлось особенно отчетливо наблюдать, особенно остро и мучительно переживать наиболее крутые из

крутых изломов истории, поворачивающей от империализма к коммунистической революции. Мы в несколько дней разрушили одну из самых старых, мощных, варварских и зверских монархий. Мы в несколько месяцев прошли ряд этапов соглашательства с буржуазией, изживания мелкобуржуазных иллюзий, на что другие страны тратили десятилетия. Мы в несколько недель, свергнув буржуазию, победили ее открытое сопротивление в гражданской войне. Мы прошли победным триумфальным шествием большевизма из конца в конец громадной страны. Мы подняли к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс. Мы ввели и упрочили Советскую республику, новый тип государства, неизмеримо более высокий и демократический, чем лучшие из буржуазно-парламентарных республик. Мы установили диктатуру пролетариата, поддержанного беднейшим крестьянством, и начали широко задуманную систему социалистических преобразований. Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах и миллионах рабочих всех стран. Мы бросили повсюду клич международной рабочей революции. Мы бросили вызов империалистским хищникам всех стран»[1].

Нетрудно видеть, что этот сжатый очерк русской революции строится как поэтическая фигура: десятью единоначатиями — анафора, по своей поэтической интенсивности превосходящая, пожалуй, все, что можно встретить в этом роде в художественной литературе. В то же время сама анафора, придавая тексту статьи необычайно патетическое звучание, получает особую выразительность, так как развитие ее подчиняется восстанавливаемой в статье логике исторического процесса. Десять повторов: «Мы... Мы... Мы...» — это и десять наращений смысла, достигающих crescendo, мощной, могучей кульминации («Ты и могучая»), за которой сразу и резко контрастно следует: «И в несколько дней нас бросил на землю империалистский хищник, напавший на безоружных. Он заставил нас подписать невероятно тяжелый и унизительный мир...»[2] («Ты и бессильная»).

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 78—79.
[2] См.: там же, с. 79.

Как видим, некрасовские стихи не только сами по себе сообщают ленинской статье поэтическую импульсивность, но и находят опосредованное продолжение уже в собственно ленинском тексте.

В статье, как это и вообще характерно для Ленина с его необычайной, бьющей в одну точку целеустремленностью, возникают образы и примеры, уже приводившиеся им ранее и находящие продолжение в других работах этой поры. Иронический образ шляхтича упоминается в докладе о войне и мире 7 марта 1918 года на VII съезде РКП(б)[1]. Образ отступающей армии будет развит в докладе о ратификации мирного договора на IV Чрезвычайном Всероссийском съезде Советов[2]. Через ряд работ и выступлений проходит пример — сравнение с Тильзитским миром; например, в статье «Серьезный урок и серьезная ответственность»[3].

И подлинный смысл обращения к Некрасову в данной статье уясняется лишь в ряду других статей и выступлений Ленина в это время.

Угроза немецкого нашествия выдвигала лозунги национального единения, национального самосознания, наполнявшиеся новым содержанием. Двуединство это и нашло точное выражение в формуле — «социалистическое отечество». 21 февраля 1918 года Совнаркомом был принят декрет «Социалистическое отечество в опасности!», написанный Лениным[4]. Говоря о возможной войне с империалистической Германией, Ленин постоянно называет эту войну отечественной, вопреки, кстати, настаивавшим на срыве мирных переговоров «левым коммунистам», которые монополизировали термин «революционная» война. И в рассматриваемой статье Ленин пишет: «...Россия идет теперь — а она бесспорно идет — от «Тильзитского» мира к национальному подъему, к великой отечественной войне...»[5]. В статье «Странное и чудовищное», которая направлена против резолюции Московского областного бюро партии, возглав-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 22.
[2] См.: там же, с. 106.
[3] См.: там же, т. 35, с. 419.
[4] Там же, с. 357—358.
[5] Там же, т. 36, с. 82.

лявшегося тогда «левыми коммунистами», указывая на жизненную силу такого учреждения, как Советская власть, он подчеркивает ее национальный характер: «Настроение глубочайшего, безысходного пессимизма, чувство полнейшего отчаяния — вот что составляет содержание «теории» о формальном будто бы значении Советской власти... Французы 1793 года никогда не сказали бы, что их завоевания, республика и демократизм, становятся чисто формальными... Лучшие люди Пруссии, когда Наполеон давил их пятой военного сапога во сто раз сильнее, чем смогли теперь задавить нас, не отчаивались, не говорили о «чисто формальном» значении их национальных политических учреждений»[1].

Когда-то один историк русской литературы сказал, что некрасовскую «Русь («Ты и убогая, ты и обильная...») можно было бы назвать национальным гимном»[2].

Некрасовский текст в том качестве, в каком он Лениным использован и трансформирован, сообщает статье дополнительный и своеобразный национальный колорит, который на фоне псевдореволюционной трескотни «левых» оказывался еще одним выразительным свидетельством подлинности защищавшихся Лениным интересов страны. Есть здесь и один отчетливый социальный аспект.

В. И. Ленин в это время неоднократно говорит о России как о крестьянской стране. «Мелкокрестьянская страна, голодная и измученная войной, только-только начавшая лечить ее раны, против технически и организационно высшей производительности труда — вот объективное положение в начале 1918 года», — пишет Ленин в статье «О революционной фразе»[3]. «Крестьянской страной» называет он ее еще раз в статье «Тяжелый, но необходимый урок», страной, которая должна уклониться от военной схватки, именно потому, что это «крестьянская страна»[4].

В. И. Ленин, с одной стороны, апеллирует к самой массовой, крестьянской точке зрения и, с другой сто-

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 404—405.
[2] Энгельгард Н. История русской литературы 19 века. Пг., 1915, ч. 2, с. 441.
[3] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 346.
[4] Там же, с. 396.

роны, выступает как прямой ее выразитель: «Когда нам говорят о ратификации этого Тильзитского мира, неслыханного мира, более унизительного, грабительского, чем Брестский, я отвечаю: безусловно, — да. Мы должны это сделать, ибо мы смотрим с точки зрения масс»[1]. Ленинская политическая позиция проникнута ощущением ответственности не перед абстрактными истинами, а перед страной, перед народом, и он призывает понять разницу между дореволюционным временем, когда «споры оставались внутри узкопартийных кругов», и временем, когда все решения выносятся на обсуждение масс: «Массы миллионные, — а политика начинается там, где миллионы; не там, где тысячи, а там, где миллионы, там только начинается серьезная политика...»[2].

В основе ленинской позиции — точный учет реального мнения массы. В работе «О «левом» ребячестве и о мелкобуржуазности», анализируя результаты голосования Всеукраинского съезда Советов, Ленин показывает, что «именно деклассированные, интеллигентские партийные «вершки» и верхушки оспаривали мир лозунгами революционной мелкобуржуазной фразы, именно *массы* рабочих и эксплуатируемых крестьян провели мир»[3]. Кстати сказать, работа эта была переиздана отдельной брошюрой вместе со статьей «Главная задача наших дней», давшей брошюре название. В авторском предисловии было сказано, что «обе статьи с разных сторон подходят к одной теме, выраженной заглавием брошюры»[4].

Массовая, национальная, народная («крестьянская») точка зрения — в этом своеобразие и сила позиции Ленина по вопросу о войне и мире в 1918 году. В статье «О чесотке» он пишет: «...любой мужик понял бы, что приходится брать не общий, а сепаратный (отдельный) и несправедливый мир. Всякий мужик, даже самый темный и безграмотный, понял бы это и *ценил* давшее ему даже такой мир правительство»[5]. Говоря о «левых» коммунистах в докладе на VII съезде РКП(б), Ленин особенно явственно и полемически заостренно заявляет крестьянскую, «мужицкую», позицию: «Их газета

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 20.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 16—17.
[3] Там же, с. 286.
[4] Там же, с. 347.
[5] Там же, т. 35, с. 361.

носит кличку «Коммунист», но ей следует носить кличку «Шляхтич», ибо она смотрит с точки зрения шляхтича, который сказал, умирая в красивой позе со шпагой: «мир — это позор, война — это честь». Они рассуждают с точки зрения шляхтича, а я — с точки зрения крестьянина»[1].

В свете всего сказанного обращение к Некрасову выступает как еще одно свидетельство и выражение позиции народа. В то же время со стороны Ленина это еще одно признание, еще одна, хотя и косвенная, но чрезвычайно показательная характеристика Некрасова как народного поэта.

Однако В. И. Ленин — это вождь пролетарской революции. Отсюда определенность задач, революционная четкость лозунга: «История идет зигзагами и кружными путями. Вышло так, что именно немец воплощает теперь, наряду с зверским империализмом, начало дисциплины, организации, стройного сотрудничества на основе новейшей машинной индустрии, строжайшего учета и контроля.

А это как раз то, чего нам недостает. Это как раз то, чему нам надо научиться. Это как раз то, чего не хватает нашей великой революции, чтобы от победоносного начала прийти, через ряд тяжелых испытаний, к победному концу»[2].

И здесь некрасовский текст у В. И. Ленина получает еще одно как будто неожиданное, но закономерное освещение. В середине статьи, обращаясь к некрасовским словам, В. И. Ленин, хотя и в пересказе, но точно передает их, говоря о непременной решимости «добиться во что бы то ни стало того, чтобы Русь перестала быть убогой и бессильной, чтобы она стала в полном смысле слова могучей и обильной.

Она может стать таковой, ибо у нас все же достаточно осталось простора и природных богатств, чтобы снабдить всех и каждого если не обильным, то достаточным количеством средств к жизни. У нас есть материал и в природных богатствах, и в запасе человеческих сил, и в прекрасном размахе, который дала народному творчеству великая революция, — чтобы создать действительно могучую и обильную Русь»[3]. Здесь еще

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 22.
[2] Там же, с. 82.
[3] Там же, с. 79—80.

В. И. Ленин называет Россию по-некрасовски Русью. Далее, анализируя современное положение в стране, он пользуется уже названием «Россия». И, наконец, завершается статья снова некрасовскими словами, но уже трансформированными. На месте «Руси» теперь «Российская Советская Социалистическая Республика»: «Это как раз то, что требуется Российской Советской Социалистической Республике, чтобы перестать быть убогой и бессильной, чтобы бесповоротно стать могучей и обильной»[1].

Русь — Россия — Российская Советская Социалистическая Республика — эти три названия, как три страны, как три эпохи: прошлое, настоящее, будущее. Так стихи Некрасова получают еще одно новое значение, объединившись с текстом статьи.

Вот какими многообразными причинами вызываются некрасовские эпиграфы в ленинских статьях, и вот какой многоцветной жизнью начинают они жить в ленинских строках.

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 36, с. 82.

Литература

Некрасов в русской критике. М., 1944.

В сборнике представлены ленинские оценки личности и творчества Некрасова. Вместе с тем он содержит те характеристики Некрасова и его поэзии, которые давались революционно-демократической критикой. Не потерял до сих пор своего значения и ряд собственно литературоведческих работ, включенных в сборник (Н. Андреева, Б. Бухштаба и др.).

Григорьев Аполлон. Стихотворения Н. Некрасова. — В кн.: Аполлон Григорьев. Литературная критика. М., 1967.

Статья характерна для восприятия Некрасова таким литературным и общественно-политическим направлением, как так называемое «почвенничество» (Ап. Григорьев, братья Ф. и М. Достоевские и др.).

Дружинин А. В. Стихотворения Н. Некрасова. — В кн.: Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983.

В статье выражен взгляд на Некрасова — крупнейшего представителя русской либеральной критики. Статья Дружинина, как и статья Григорьева, может быть использована при освещении общественной и литературной борьбы вокруг имени Некрасова в середине прошлого века.

Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников. М., 1971.

Жданов В. В. Некрасов. М., 1971.

Книга раскрывает весь творческий и — главным образом — жизненный путь Некрасова, основана на богатом и разнообразном фактическом материале.

Чуковский К. Мастерство Некрасова. М., 1971.

Книга посвящена вопросам поэтического мастерства Некрасова, творческим связям Некрасова с его велики-

ми предшественниками Пушкиным и Гоголем, работе поэта над фольклорными источниками. Наряду со статьями общественного характера в книгу включено монографическое рассмотрение стихотворения «Железная дорога».

Груздев А. И. Поэма Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». М. — Л., 1966.

Автор стремится уяснить смысл некрасовской поэзии прежде всего как эпопеи русской жизни. На этой основе решается и вопрос о композиции поэмы.

Розанова А. А. Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». Комментарий. Л., 1970.

Бойко М. Н. Лирика Некрасова. М., 1977.

Общая характеристика лирики Некрасова подчинена двум проблемам; поэт и гражданин; поэзия и проза.

Скатов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. М., 1973.

Поэзия Некрасова рассмотрена в общем поэтическом контексте эпохи (поэты «некрасовской школы», Фет, Тютчев). Традиции некрасовской поэзии прослежены в творчестве поэтов начала XX века (Блок, Андрей Белый) и в советской поэзии (М. Исаковский, А. Твардовский).

Содержание

Николай Николаевич Скатов

«Я ЛИРУ ПОСВЯТИЛ НАРОДУ СВОЕМУ»

О творчестве Н. А. Некрасова

Зав. редакцией *Г. Н. Усков*
Редактор *Т. П. Казымова*
Младший редактор *Л. Б. Миронова*

Художественный редактор *Н. М. Ременникова*
Технический редактор *С. С. Якушкина*
Корректор *В. И. Громова*

ИБ № 8522

Подписано к печати с матриц 22.03.85. Формат 84×108[1]/32. Бум. типограф. № 3. Гарнит. литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 9,24. Усл. кр.-отт. 9,37. Уч.-изд. л. 9,05. Тираж 315 000 (150 001—315 000) экз. Заказ 3339. Цена 25 коп.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная типография управления издательств, полиграфии и книжной торговли Ивановского облисполкома. 153628, г. Иваново, ул. Типографская, 6.